

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 42 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo istituzionale dei membri del Coordinamento editoriale e all'indirizzo di funzione del direttore della Collana (<laboa@lils.uni.fi.it>).

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

<laboa@lils.uni.fi.it> (+39.333.5897725, direttore)
<arianna.antonielli@unifi.it> (+39.055.2756664, caporedattore)

Gian Luca Caprili

INQUIETUDINE SPETTRALE

Gli uccelli nella concezione poetica

di Jacob Grimm

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2018

Inquietudine spettrale : gli uccelli nella concezione poetica
di Jacob Grimm / Gian Luca Caprili – Firenze : Firenze
University Press, 2018
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 42)

<http://digital.casalini.it/9788864537344>

ISBN (online) 978-88-6453-734-4
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e impaginazione: Donatella Tamagno.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marini, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*Questo libro è dedicato alla memoria
di Alessandro Raffaelli (1967-2015)*

Und das Alterthum hatte ein ganz anderes Auge für die Natur,
es legte seine Anschauung in sie nieder,
statt dasz wir die natürlichen Erscheinungen aus sich selbst,
ohne Bezug auf uns, zu ergründen trachten.
(Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, 1835)

SOMMARIO

RINGRAZIAMENTI	11
PREMESSA	13
1. JACOB GRIMM E IL ROMANTICISMO TEDESCO	19
1.1 <i>Natur-/Kunstpoesie</i> , dicotomia cruciale nella storia della poesia	19
1.2 Punti di contatto con romantici e preromantici	30
1.2.1 La fascinazione dell'arcano e dell'irrazionale	30
1.2.2 L'influsso di Herder	33
1.3 <i>Verfall</i> e <i>Goldenes Zeitalter</i>	39
1.3.1 Il mito grimmiano dell'età dell'oro	39
1.3.2 Critica del presente e ruolo della poesia in Friedrich Schlegel	45
1.3.3 L'età dell'oro secondo Gotthilf H. Schubert	49
1.3.4 Savigny e il declino del diritto	55
1.3.5 L'analisi di Schiller	56
1.4 Il valore sacrale della poesia	59
2. GLI UCCELLI NELLA POETICA DI JACOB GRIMM	71
2.1. La <i>Tierfabel</i> all'origine della storia della poesia	71
2.1.1. Un ciclo di saghe che ruota da tempo immemorabile intorno alle figure del lupo o della volpe	71
2.1.2 <i>Reinhart Fuchs</i> e l'essenza della <i>Tierfabel</i>	80
2.1.3 «Auf Thierfabeln ist sonderlich zu achten»	89
2.1.4 La favola di animali nella storia della lingua tedesca	94
2.2 Gli uccelli come creature liminari	100
2.2.1 L'inquietudine spettrale dei volatili	100
2.2.2 Gli uccelli aristofanici	108
2.2.3 <i>Deutsche Mythologie</i> : gli uccelli nel paganesimo tedesco	116
2.2.4 La caccia col falco	120
2.2.5 Richiami all'ornitologia in <i>Über den Ursprung der Sprache</i>	124
2.2.6 <i>Über den Schlaf der Vögel</i> : ricognizione di Jacob Grimm sulle fonti di naturalisti e scrittori	129

3. VOGELFIGUREN NELLA PRIMA EDIZIONE DEI KINDER- UND HAUSMÄRCHEN (1812/1815)	137
3.1 Ruolo e presenza degli uccelli nei <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	137
3.2 La metamorfosi come tratto distintivo degli uccelli	145
3.3 La colomba, polarità positiva della metamorfosi animale	150
3.3.1 Le colombe di <i>Aschenputtel</i>	150
3.3.2 Le altre figure di colombe, tra metamorfosi e martirio	159
3.4 Figure di corvidi	169
3.4.1 Il contrasto con la colomba	169
3.4.2 Il corvo, prototipo grimmiano di metamorfosi	173
3.4.3 I corvi come <i>Tierhelfer</i>	180
3.4.4 Le cornacchie, onniscienti e vendicative	183
3.5 Altri casi di uccelli risultato di metamorfosi	184
3.5.1 L'eclettica anatra	185
3.5.2 Il cigno, figura metamorfica del mito	191
3.5.3 L'aquila all'apice del regno degli uccelli	199
3.5.4 <i>Vogelverwandlung</i> come nucleo dell'azione in <i>Jorinde und Joringel</i>	201
3.5.5 L'oca, unica metamorfosi di animali in animali	206
3.6 Gli uccelli prodigiosi	208
3.6.1 L'uccello del ginepro	209
3.6.2 Altri <i>Wundervögel</i> rivelatori	213
3.6.3 <i>Wundervögel</i> affini alla dimensione minerale	217
3.7 Specie ornitologiche peculiari e fantastiche	221
3.7.1 L'allodola e il gallo	222
3.7.2 La fenice e il grifone	226
3.8 Gli uccelli come enigmatici protagonisti delle favole di animali	227
 BIBLIOGRAFIA	 235
 INDICE DEI NOMI	 243

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare la professoressa Lucia Bruschi Borghese dell'Università degli Studi di Firenze per i preziosi consigli durante la stesura del presente lavoro, i referees anonimi per i loro suggerimenti, il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Ateneo fiorentino per aver accolto e finanziato il volume nell'ambito del suo Progetto Open Access, la professoressa Beatrice Töttösy, direttore della Collana e del Laboratorio editoriale Open Access, la dottoressa Donatella Tamagno per il lavoro di editing e impaginazione del testo, la casa editrice Firenze University Press per la pubblicazione.

PREMESSA

Studio di maggior rigore teorico e personalità di più alto rilievo rispetto al fratello Wilhelm, a cui il suo nome è legato *in primis* dal successo universale dei *Kinder- und Hausmärchen*¹ a firma di entrambi, Jacob Grimm è una delle figure più eminenti² e complesse *tout court* della cultura tedesca. Si occupò per tutta la sua esistenza delle origini e della storia della poesia, della lingua e della mitologia tedesca, guidato da un profondo interesse per le antiche manifestazioni dell'anima popolare; il capitale contribuito all'analisi e alla valorizzazione in chiave romantica³ del patrimonio poetico germanico – soprattutto le fiabe, le saghe, l'epica – e i rivoluzionari studi linguistici⁴ lo consacrano padre fondatore della germanistica, intesa come una nuova disciplina scientifica, e notevole è in questo campo anche il ruolo di iniziatore di analisi comparate.

Questo libro nasce dall'intento di indagare un aspetto peculiare della sua concezione poetica, relativo all'aura di mistero di cui esseri alati come gli uccelli, animali per eccellenza evocatori della dimensione ultraterrena, sarebbero portatori. Esso emerge in modo netto, per quanto fugace, dalle pagine che Grimm dedica alla fruibilità delle diverse figure animali nel genere letterario della favola di animali, con particolare riferimento al poema epico medievale *Reinhart Fuchs* (La volpe Reinhart): in questo contesto agli uccelli sono sorprendentemente associate sensazioni di inquietudine

¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm* (1857), hrsg. von H. Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001; trad. it. di C. Bovero, *Fiabe del Focolare*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1951.

² Partecipò alle sedute del primo parlamento unitario tedesco (a Francoforte, nel 1848) e in gioventù fu incaricato di importanti missioni diplomatiche all'estero, sulla base anche delle sue competenze linguistiche e umanistiche; fu inviato, tra l'altro, a Vienna per il Congresso del 1815, come consigliere di legazione della Prussia.

³ Il Romanticismo tedesco, in cui si colloca l'opera dei fratelli Grimm, fu sin dalla sua prima fase animato da istanze di trascrizione e diffusione dell'antico patrimonio poetico popolare, la cui sopravvivenza era sino ad allora affidata alla sola trasmissione orale.

⁴ Di particolare prestigio fu in questo campo la scoperta della *Lautverschiebung* (mutazione consonantica).

spettrale, che sorgerebbero inevitabilmente nell'osservatore. La singolare affermazione è all'origine della ricerca da me condotta nella vasta produzione grimmiana, volta all'individuazione di ulteriori considerazioni sul tema e possibilità di approfondimento. In tal modo, materiale eterogeneo (epistole, prefazioni, saggi, digressioni all'interno di opere, traduzioni) ha permesso di configurare il ruolo poetico di creature liminari che questi animali rivestono per Jacob Grimm.

Per il mondo degli animali, così come delle piante⁵, egli nutrì del resto costante attrazione, e la natura stessa – intesa non più in senso meccanicistico come nel secolo dei lumi, bensì pervasa da spiritualità secondo la nuova visione romantica⁶ – fu da lui ammirata quale creazione divina e fonte di meraviglia, con i suoi segreti difficilmente penetrabili e le sue leggi eterne. Proprio sulla base della grande sintonia con la natura che avrebbe caratterizzato le prime fasi della storia dell'uomo, il passato è da Grimm idealizzato e ritenuto scenario di condizioni non replicabili ai fini della produzione di un tipo di poesia spontanea, di matrice collettiva, estremamente vitale: la *Naturpoesie* o poesia 'naturale'.

Il primo capitolo del presente volume ha il punto di partenza nell'analisi delle motivazioni che portarono il giovane Grimm a propendere sin da subito per questa categoria poetica, nell'ambito della distinzione tra poesia 'naturale' e poesia 'artistica' (*Kunstpoesie*) assunta come caposaldo teorico. Tra queste spicca l'assimilazione della *Naturpoesie* a un fenomeno naturale di per sé perfetto, spontaneo e dall'origine misteriosa e difficilmente indagabile. L'apprezzamento per una poesia pura in quanto scevra di secondi fini, frutto di un lontano passato in cui l'uomo viveva a stretto contatto con la natura, è stato da me più oltre messo in relazione con le teorie di Johann Gottfried Herder (1744-1803)⁷, in cui esso mostra di avere le sue radici. Altri paragrafi sono volti, invece, a contestualizzarlo nell'ambito del Romanticismo tedesco, attraverso il confronto con autori a Grimm coevi e affini: Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), per la rivendicazione – in aperto contrasto con le teorie illuministiche sino ad allora dominanti – di una dimensione invisibile, non afferrabile con un approccio puramente razionale e chiuso ai segnali che a essa rimandano; Friedrich Schlegel per i suoi auspici di ritorno a un'epoca in cui il canto nibelungico era espressione

⁵ Nell'autobiografia Grimm dichiara che sarebbe stato più predisposto allo studio della botanica, piuttosto che a quello della giurisprudenza, perseguito principalmente per seguire le orme paterne. Cfr. J. Grimm, *Selbstbiographie* (1831), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, p. 5.

⁶ Nella seconda metà del Settecento, in ogni caso, il movimento dello *Sturm und Drang* aveva già provveduto a riportare la natura in primo piano, adottando la formula spinoziana *Deus sive Natura* (Dio ossia la Natura).

⁷ Il grande pensatore del Settecento è considerato, sotto quest'aspetto, precursore del movimento romantico.

di grandezza spirituale oltre che poetica; Gotthilf Heinrich Schubert, quale indagatore della natura e dei suoi aspetti occulti, il cui accesso era per gli antichi maggiormente esperibile grazie a una straordinaria acutezza di sensi.

In questa parte introduttiva sono stati da me principalmente analizzati i saggi e le epistole grimmiane contenenti passaggi sulla *Naturpoesie*, sulle qualità che la distinguono dalla soggettiva e prosaica *Kunstpoesie*, e sull'applicazione a questa cruciale contrapposizione dello schema *schöne Vergangenheit/verfallene Gegenwart* (bel passato/presente corrotto). Tra questi scritti, quasi tutti risalenti al periodo giovanile delle prime pubblicazioni, si è rivelato particolarmente illuminante il carteggio del 1811 con Achim von Arnim. Della letteratura secondaria sull'argomento ho utilizzato soprattutto i lavori di Wilhelm Scherer (autore del primo libro a carattere biografico su Jacob Grimm), Reinhold Steig, Wilhelm Schoof, Ernst Lichtenstein, Otfried Ehrismann, mentre per il confronto con gli altri romantici o pre-romantici mi sono avvalso essenzialmente di letteratura primaria, con l'eccezione, per Friedrich Schlegel, della traduzione e commento di Andreina Lavagetto al *Gespräch über die Poesie* (1800)⁸.

Tra i generi poetici la cui fioritura è direttamente ascrivibile alla presenza un tempo più forte della natura nella vita dell'uomo, Grimm dichiara in più occasioni di avere molto a cuore quello della *Tierfabel* (favola di animali), in accordo, si può pensare, con la dimostrata attrazione verso il mondo animale e i suoi lati più reconditi. Il secondo capitolo del mio lavoro si focalizza, dunque, sui saggi e su altro materiale intorno a questo tema, prendendo le mosse dal volume del 1834 su *Reinhart Fuchs*⁹, poema di animali parlanti che con la favola di animali ha in comune molti tratti, e riguardo cui un intenso lavoro di ricerca fu da Grimm a lungo pianificato e infine intrapreso con grande entusiasmo.

Quale pregio più significativo della *Tierfabel*, sulla cui genesi egli avanzò precise ipotesi anche nelle pagine della *Geschichte der deutschen Sprache* (1848; Storia della lingua tedesca)¹⁰, emerge la potenziale derivazione da nuclei poetici antichissimi, imperniati su determinate figure animali e sorti quasi per legge 'di necessità' presso popoli che, grazie allo stile di vita, con la fauna locale avevano acquisito grande familiarità: quello scita e, dopo di lui, quello tedesco, aduso per lungo tempo e più di altri al nomadismo e alla caccia. È un assunto rilevante, in quanto colloca cronologicamente

⁸ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (1800), in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. von H. Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien 1967; trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1991.

⁹ J. Grimm, *Reinhart Fuchs* (1834), Reimer, Berlin 1834.

¹⁰ J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache* (1848), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim-New York 1970.

questo genere all'origine dell'antica poesia tedesca, la cui storia Grimm si era prefisso di perseguire, conferendogli speciale prestigio.

Nel corso della trattazione *Wesen der Thierfabel* (Essenza della favola di animali) con cui apre *Reinhart Fuchs*, lo studioso passa in rassegna le diverse tipologie di figure animali e presenta gli uccelli come creature fantastiche e inquietanti, affini a una dimensione altra. La stessa percezione verrà poi descritta in termini simili e altrettanto espliciti nella seconda edizione della *Deutsche Mythologie* (Mitologia tedesca) del 1844. Da questo momento in poi la mia analisi prosegue alla luce della supposizione che proprio i volatili possano rappresentare, in un regno animale già di per sé ricco di mistero e aspetti insondabili, una delle fonti di maggiore fascinazione, in quanto specie che sopra tutte appare – anche tradizionalmente, secondo miti e credenze di molte culture – legata alla sfera dell'invisibile e dell'ultraterreno, e per questo in grado di suscitare in Grimm interesse anche in campi diversi da quello strettamente poetico, seppur attraverso percorsi che poi a questo immancabilmente riconducono.

In tal senso il riscontro è stato offerto dalle numerose pagine della *Deutsche Mythologie* sugli uccelli, in merito al loro ruolo nel paganesimo tedesco e in altre religioni, da un intero capitolo della *Geschichte der deutschen Sprache* dedicato alla caccia col falco, apice dell'arte venatoria e al tempo stesso dell'antica sintonia uomo-animali, dall'oggetto di alcuni lavori di traduzione¹¹, dai forti richiami all'ornitologia dei saggi *Über den Ursprung der Sprache* (Sull'origine della lingua) del 1851¹², in cui il canto degli uccelli è, nella sua complessità, confrontato con il linguaggio umano, e *Über den Schlaf der Vögel* (Sul sonno degli uccelli)¹³, composto in tarda età sulla bizzarra postura solitamente assunta dai volatili nel sonno. In quanto da Grimm chiamata in causa come esempio ideale di un genere letterario, il teatro, per cui gli uccelli, proprio in virtù della loro spettralità, risulterebbero personaggi particolarmente adatti (diversamente, invece, da quello epico), un paragrafo a parte è stato da me riservato all'esame della celebre commedia di Aristofane (444-385 a.C.), che li vede protagonisti e li colloca tipicamente tra il mondo degli dei e quello degli uomini.

Riguardo la letteratura secondaria, in questa parte ho tratto grande utilità dai saggi di Lucia Borghese su Grimm traduttore di Basile e, tra i testi critici sugli *Uccelli* di Aristofane, da quello di Bruno Zannini Quirini,

¹¹ Casi in sé rarissimi di quest'attività, nel panorama dell'intera opera di Jacob Grimm.

¹² J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache* (1851), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit.

¹³ J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel* (1862), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII (1884), cit.

il quale interpreta i volatili ivi raffigurati come esseri ambigui, fautori di un regresso dell'uomo a un caotico stadio pre-polyteistico¹⁴.

Una forte ambivalenza connota, per molti aspetti, anche le numerose *Vogelfiguren* (figure di uccelli) dei *Kinder- und Hausmärchen*: il ruolo degli uccelli nella concezione poetica grimmiana è stato, infatti, da me accostato a quello altrettanto peculiare rivestito da questi animali nella versione originaria della celebre raccolta di fiabe, in cui essi compaiono come personaggi complessi e stratificati. All'approfondimento di questo aspetto è dedicato il terzo e più corposo capitolo del mio lavoro, frutto di un'estesa analisi proprio di quest'opera, rispetto cui la lettura trasversale dei testi grimmiani effettuata nella prima parte acquisisce valore strumentale.

Tra le numerose edizioni dei *Kinder- und Hausmärchen* la scelta è caduta necessariamente sulla prima, composta dai due volumi usciti rispettivamente nel 1812 e nel 1815, in quanto quella ancora fortemente condizionata dall'approccio teorico di Jacob, volto a cogliere nelle fiabe echi di miti arcaici e nuclei narrativi antichissimi, e, di fatto, caratterizzata da atmosfere narrative legate in grande misura alla dimensione onirica e notturna. Le successive rielaborazioni, per mano del solo Wilhelm, si allontanano, invece, sempre più dai criteri scientifici del fratello, così come, con l'introduzione di notazioni psicologiche e descrizioni, dallo stile scarno e quasi teatrale del testo iniziale, assai più vicino all'oralità delle fonti.

Questa sostanziale differenza è messa ben in luce nella prefazione di Peter Dettmering alla prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* da lui riproposta nel 1997¹⁵, inclusiva delle *Anmerkungen* (Annotazioni di appendice) degli stessi Grimm, ricche di riferimenti mitici e letterari. Questo libro è stato per me oggetto di costante riferimento e base dell'indagine, pur senza trascurare il confronto, per ogni fiaba trattata (in quanto contenente una o più figure di uccelli), sia con l'eventuale sua versione della *Urfassung* (stesura originaria)¹⁶, che con quella dell'ultima edizione del 1857, in assoluto la più nota e studiata¹⁷. La prima edizione della raccolta di fiabe grimmiane è stata portata, tra l'altro, proprio recentemente (2015) all'attenzione del pubblico italiano da Camilla Miglio, che ha reso questo testo capitale della letteratura universale disponibile per la prima volta nella nostra lingua, attraverso un'ac-

¹⁴ B. Zannini Quirini, *Nephelokokygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1987.

¹⁵ *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Erstdruckfassung 1812-1815*, hrsg. von P. Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997.

¹⁶ Manoscritto di una cinquantina di fiabe che i fratelli inviarono nel 1810 a Clemens Brentano (1778-1842), rinvenuto e pubblicato solo molto dopo la loro morte. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, hrsg. von H. Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007.

¹⁷ Particolarmente significativo, il confronto, si è rivelato nel caso di *Aschenputtel* (Cenerentola).

curata opera di traduzione: un lavoro che va a colmare una lacuna nella germanistica italiana e a cui ho ricorso in grande misura per le mie citazioni¹⁸.

I risultati della ricognizione sono stati da me elaborati intorno a ciascuna specie ornitologica, e queste ordinate per importanza e frequenza delle rispettive apparizioni nel testo della raccolta. Complessivamente gli uccelli si configurano come *Jenseitswesen* (esseri ultraterreni) sottoposti più di ogni altro animale a processi di metamorfosi o reincarnazione, talora connotati da tratti demoniaci e comunque sempre partecipi di un'alterità propria di creature enigmatiche, affini all'invisibile. Emblematica è la presenza, nella sola prima edizione della raccolta (al n. 6), della fiaba di derivazione francofona *Von der Nachtigall und der Blindschleiche* (L'usignolo e l'orbettino¹⁹), in cui l'usignolo, quale prima *Vogelfigur* dell'opera in ordine di apparizione, risulta spietato e inaffidabile, e l'episodio stesso si presenta inserito in un gruppo di fiabe dai toni particolarmente sinistri: da un'annotazione di Wilhelm rinvenuta su un *Handexemplar* (copia di lavoro), si apprende che fu Jacob a effettuarne la traduzione dal francese.

Per una interpretazione delle *Vogelfiguren* comprensiva dei riferimenti mitici cui esse rimandano, ho consultato in modo mirato e sistematico le voci del *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm e della *Enzyklopädie des Märchens* a cura di Kurt Ranke, così come le opere di Karl Knortz e di Ernst e Luise Gattiker, che in modo più specifico vertono sulle credenze mitiche e popolari associate agli uccelli nelle diverse epoche e culture. Nell'ambito della cospicua letteratura secondaria sui *Kinder- und Hausmärchen*, ha prevalso l'utilizzo dei lavori di Heinz Rölleke, il più grande esperto vivente in materia, e di Walter Berendsohn.

Le citazioni sono riportate mantenendo gli arcaismi, che in particolare negli scritti di Jacob Grimm costituiscono non di rado una peculiarità stilistica.

¹⁸ J. Grimm, W. Grimm, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale. 1812-1815*, trad. it. e cura di C. Miglio, Donzelli Editore, Roma 2015.

¹⁹ Ivi, p. 34.

Capitolo 1

JACOB GRIMM E IL ROMANTICISMO TEDESCO

1.1 Natur-/Kunstpoesie, dicotomia cruciale nella storia della poesia

Tra i passaggi che fanno della lettera del 9 marzo 1807 a Friedrich Carl von Savigny un documento fondamentale per comprendere il processo che portò Jacob Grimm ad assegnare una direzione al proprio futuro con l'adesione, di fatto definitiva, al mondo della letteratura, vi è l'enunciazione programmatica collocata nella parte finale:

Allein ich werde jetzt mit mehr Neigung zum Studium der Geschichte der Poesie und Literatur überhaupt hingezogen.¹

Con tale missiva, raro caso di apertura del proprio mondo interiore al destinatario², Grimm allora ventiduenne informa il suo mentore ed ex-professore di diritto degli anni universitari di Marburg, di come egli fosse intenzionato ad abbandonare gli studi giuridici, intrapresi nel 1802 e non ancora ultimati, a favore di quelli umanistici, in base a una predisposizione sentita più connaturata al proprio essere. Allo studio della storia della poesia e della letteratura il giovane si era, tuttavia, rivolto già da tempo con intense ricerche personali, a giudicare dal tono di sicurezza e dal grado di approfondimento dei saggi prodotti sull'argomento, che di tali ricerche rappresentano i primi frutti e che cominciano a essere pubblicati in un periodo assai vicino alla data della citata epistola. Considerando quanto egli stesso afferma in apertura a *Etwas über Meister- und Minnegesang* (Qualcosa sul *Meistersang* e *Minnesang*³), apparso sul «Neuer Literarischer Anzeiger», n. 23 del giugno 1807, questa scelta doveva esser stata messa in atto

¹ W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld 1953, p. 30; trad. it.: Tuttavia io mi sento ora attratto e maggiormente predisposto verso lo studio della storia della poesia e della letteratura. Là dove non diversamente indicato, trattasi di mie traduzioni.

² Il carattere di *Herzensergießung* (messa a nudo del proprio cuore) è assegnato alla lettera dall'autore stesso, nell'*incipit*. Cfr. *ivi*, p. 28.

³ Tipologie di poesia d'amore cavalleresca.

e aver assunto carattere permanente almeno dall'inizio del 1806, benché ufficializzata a Savigny solo un anno dopo:

Es ist nicht viel länger als ein Jahr, dasz ich mich mit dem Studium der alt-deutschen Poesie und deren Geschichte (welcher genauere Kenntniss und Einsicht den Aufwand vieler Jahre erfordert) abgeben habe [...].⁴

I saggi e le recensioni, accolti nel corso degli anni seguenti anche da altre riviste, quali la «*Zeitung für Einsiedler*» di Achim von Arnim o il «*Deutsches Museum*» di Friedrich Schlegel, compongono, con le *Vorreden* (prefazioni) e le *Einleitungen* (introduzioni) a opere proprie o altrui, il *corpus* cui attingere per capire come Grimm ripercorse e interpretò quella 'storia della poesia' che da lui sarà sempre più spesso evocata. È da questo insieme, infatti, che possono essere estrapolati gli assunti che ne condizionarono le scelte e indirizzarono gli studi, ovvero, in ultima analisi, i tratti principali della concezione poetica, non essendo questa mai stata oggetto da parte sua di un'apposita trattazione. A tal fine un'altra fonte è rappresentata dai carteggi intrattenuti con Wilhelm ogni qualvolta i fratelli si trovavano lontani l'uno dall'altro, con il professor Savigny, Arnim e il gran numero di letterati di varie nazionalità con cui lo studioso entrò in contatto e con cui affrontò tematiche di primo piano nell'ambito dei suoi interessi, talora tramite dibattiti a distanza alimentati da forti prese di posizione.

Nella saggistica i passaggi che contribuiscono a comporre un quadro teorico generale non sono molto frequenti e, a eccezione di alcuni *Aufsätze* (saggi) interamente dedicati a forme letterarie specifiche, si trovano di regola inseriti nei brani di critica ai testi – siano essi saghe circoscritte a determinate località o capisaldi della poesia tedesca – presi di volta in volta in esame, nei confronti fra le diverse versioni degli stessi, nelle recensioni, negli studi comparatistici delle letterature straniere. Sono sempre le singole opere, dunque, l'oggetto concreto del lavoro di Jacob Grimm, e i risultati della loro analisi vanno idealmente a costituire i capitoli di quella storia della poesia e della letteratura, il cui progetto di realizzazione egli affermò nel 1807 di voler perseguire/stare già perseguendo.

Valgano a titolo esplicativo le parole con cui Arnim introduce, per lettera, a un conoscente il libro di Grimm del 1811 sulla poesia dei maestri cantori tedeschi, *Über den altdeutschen Meistersang* (Sull'antico *Meistersang* tedesco)⁵: di esso è elogiata l'intima finalità, assolta nei confronti della storia della poesia nazionale in qualità di approfondimento della stessa, mentre del lavoro in sé sono valorizzate l'ampiezza dell'approccio e la meticolosità dell'esame delle fonti, tanto da auspicare che siano affidati a chi dimostra di procedere secondo

⁴J. Grimm, *Etwas über Meister- und Minnegesang* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV (1869), cit., p. 7; trad. it.: Non è che da poco più di un anno che mi dedico allo studio dell'antica poesia tedesca e della sua storia (una cui più precisa conoscenza e comprensione richiede l'impiego di molti anni) [...].

⁵ *Über den altdeutschen Meistersang* (1811), hrsg. von O. Ehrismann, cit.

tali modalità anche gli altri capitoli che compongono la «Geschichte unserer Poesie» (storia della nostra poesia)⁶.

Viscerale fu in effetti il rapporto di Grimm con i testi: le antiche testimonianze della poesia tedesca, furono da lui recuperate – come si apprende, in particolare, dai carteggi con Wilhelm – da numerose biblioteche europee, pazientemente copiate dai manoscritti, analizzate nel contenuto e dal punto di vista linguistico, commentate e, infine, pubblicate, spesso dopo il superamento di faticose trattative editoriali, nella gratificante consapevolezza di averle sottratte al degrado del tempo e all'incuria degli uomini. Condivisero questa genesi, tra le altre opere, le *Deutsche Sagen* (1816/1818; Saghe tedesche), la raccolta di canti islandesi *Edda* (1815), il poema *Reinhardt Fuchs* (1834).

Questo approccio scientifico, caratterizzato dall'accurato studio delle fonti e mirato a portare al centro dell'attenzione l'oggetto della ricerca, senza alterarlo né utilizzarlo per secondi fini, fece di Jacob Grimm il padre della germanistica intesa come nuova *Wissenschaft* (scienza), contraddistinguendo la sua attività sia rispetto a quella degli altri studiosi di antica poesia tedesca, sia nell'ambito del movimento romantico a cui, per afflato e condivisione di idee, egli è riconducibile. Grimm stesso, nel biasimare i metodi procedurali ritenuti troppo sommari del 'rivale' Friedrich Heinrich von der Hagen, utilizza l'espressione «ans Licht zu bringen» (portare alla luce), a significare il reperimento e la presentazione al pubblico di antichi documenti poetici, istituendo di fatto la figura di una sorta di archeologo della letteratura in cui identificare sé e i colleghi. Il passaggio, contenuto in una lettera datata 27 ottobre 1810 e indirizzata ad Arnim, riguarda le vociferazioni di una collaborazione di Hagen con Johann Gustav Büsching, germanista oltre che vero archeologo, ai fini di un'imminente pubblicazione sulla «storia dell'antica poesia tedesca», avvertita da Grimm come un progetto suscettibile di produrre risultati poco affidabili e rendere, pertanto, un cattivo servizio alla causa comune:

In einer Zeitung stand, Hagen und Büsching wollten zusammen die Geschichte der altdutschen Poesie diesen Winter herausgeben. Hast Du etwas davon gehört? Hagen hat eine gewisse Noth, alles geschwind ans Licht zu bringen, als könnte es ihm genommen werden, oder als werde damit etwas nun abgethan, welche die Luft eines ruhigen Studiums ganz aufheben muß.⁷

⁶ Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart-Berlin 1904, p. 108, n. 1.

⁷ Ivi, pp. 81-82; trad. it.: Un giornale riportava che Hagen e Büsching vorrebbero quest'inverno pubblicare insieme la storia dell'antica poesia tedesca. Ne hai sentito qualcosa? Hagen ha un certo bisogno di portare tutto velocemente alla luce, come se gli potesse essere tolto, oppure venisse con esso risolto qualcosa, che deve togliere tutto lo spazio a una tranquilla ricerca.

Nel perseguire lo studio dell'antica poesia, la concezione poetica e l'opera di Jacob Grimm, insieme con quella del fratello, si iscrive nel Romanticismo tedesco. In particolare negli scritti pubblicati a partire dall'inizio del 1807 (anno in cui esce il primo articolo sul «Neuer Literarischer Anzeiger») e fino alle prime edizioni a firma *Gebrüder Grimm* (fratelli Grimm) negli anni 1812-1818, oltre che negli epistolari del periodo, è possibile cogliere concetti di base in comune sia con la *Frühromantik* (primo romanticismo) che con la seconda fase del movimento, identificabile con il circolo di Heidelberg, con i rappresentanti del quale entrambi i Grimm entrarono in maggior contatto e collaborazione. Al tempo stesso in Jacob gli stimoli romantici si fondono con l'influsso del pensiero di alcune grandi figure di fine Settecento, quali fra tutte Johann Gottfried Herder, con l'insegnamento dello storico del diritto Savigny e infine, coincidendo gli anni della formazione e maturazione culturale del giovane con una fase di turbolenze politiche attraversate dalla Germania, tali circostanze agiscono sulla ricezione dei vari impulsi e li caricano di nuove finalità.

Jacob Grimm è innanzitutto un romantico in quanto si contrappone all'illuminismo e aderisce a principi, come tutti i romantici, che a esso sono diametralmente opposti. Tra questi, i più rilevanti nel suo caso sono un atteggiamento negativo nei confronti del progresso, il ruolo spirituale attribuito alla natura e, a questo collegata, la centralità della poesia, da intendersi sia come forma letteraria tra le altre, che in senso molto più ampio. L'atteggiamento tipicamente illuminista nei confronti della storia dell'uomo, vista ottimisticamente come una serie continua di conquiste e accumulo di conoscenze, viene da lui rigettato per una visione organicistica che si richiama a un ciclo vitale comune a tutte le cose, in cui a un periodo di armonia vicino alla perfezione fa necessariamente seguito un altro di declino.

La fase primigenia, non più ripetibile, sarebbe stata caratterizzata da qualità come spontaneità, semplicità, inconsapevolezza, grazie a cui i popoli potevano godere di un rapporto privilegiato con la natura e, proprio in quanto a essa – che è emanazione divina – più vicini, beneficiare ancora dell'eco della voce di Dio, in loro riverberante ed espresso occasionalmente attraverso la poesia. Col tempo la maggior consapevolezza di sé, la perdita dell'innocenza, l'erudizione e l'artificialità che da questa inevitabilmente deriva, avrebbero portato fisiologicamente a superare questo stadio, punto più alto del ciclo vitale, e a proseguire lungo la parte discendente della parabola, che prevede un progressivo allontanamento dalla natura. In questa fase la perdita maggiore sarebbe rappresentata dal silenzio di Dio e dal fatto che i popoli non riescono più ad avvertire ed esternare il senso della loro storia e del loro destino collettivo, bensì solo sentimenti e riflessioni personali.

Nella storia della poesia grimmiana questo passaggio coincide con la sostituzione della *Naturpoesie* (poesia naturale), volta a narrare avvenimenti significativi senza spendere il nome di alcun autore, necessariamente anonimo in quanto l'opera è considerata emanazione della collettività, con la

Kunstpoesie (poesia artistica), frutto dell'ingegno e della fantasia del singolo. Quest'ultimo diffonde e rende universale la propria esperienza, sacrificando la semplicità a vantaggio dell'erudizione o di regole che richiedono un'eccessiva attenzione alla forma. Il confronto tra queste due tipologie, così come i motivi della decisione di rivolgere i propri sforzi al recupero e alla valorizzazione dei documenti della prima (la *Naturpoesie*) costituiscono non solo uno dei temi centrali della concezione poetica di Jacob Grimm, ma il vero e proprio *Ausgangspunkt* (punto di partenza) di una ricerca programmatica, a cui egli si richiama fin da subito.

In *Über das Nibelungen Liet* (Sul canto dei Nibelunghi), apparso nel marzo 1807 sui numeri 15 e 16 del «Neuer Literarischer Anzeiger», la critica all'edizione del canto nibelungico di Johann Bodmer è più aspra in quanto l'aggiunta arbitraria della *Klage* (Lamento), che pur afferendo allo stesso ciclo epico non è propriamente parte del poema, è biasimata sia per il risultato finale, vale a dire l'alterazione del testo originario, che per una altrettanto imperdonabile sottovalutazione delle qualità intrinseche della poesia 'naturale'. L'intento del filologo, infatti, viene interpretato come un superfluo quanto risibile tentativo di conferire maggiore unità all'opera, quando essa invece, come tutta l'epica – prodotto per eccellenza della *Naturpoesie* – nascerebbe già con caratteristiche di unità tali, che nessuna inventiva di un singolo potrebbe superare né emulare⁸.

Tra i pregi del *Nibelungen Liet* sono evidenziati sia l'indiscussa superiorità rispetto alle opere della moderna *Kunstpoesie*, presso cui esso non avrebbe pari, che il carattere capitale del suo ruolo nella storia della poesia tedesca, anche ai fini di dimostrare un'esistenza di questa indipendente da influssi stranieri (il canto risalirebbe, infatti, a un periodo anteriore all'introduzione della letteratura cavalleresca francese in Germania e alla serie di imitazioni locali che ne conseguirono). L'esame delle due più recenti edizioni del poema, curate rispettivamente da Bodmer e da Johannes von Müller, è quindi preceduto – e a esso concettualmente subordinato – dal riferimento alla collocazione dell'opera nel contesto di una storia della poesia, al cui ideale primo capitolo il testo andrebbe a portare contributo⁹. Alla luce della situazione politica contingente e, pertanto, in chiave di rivendicazioni nazionali d'indipendenza contro la *Besetzung* (occupazione militare) napoleonica in atto al tempo in cui *Über das Nibelungen Liet* fu scritto, tale apporto si riveste anche di vibrante attualità.

A riprova del valore attribuito al recupero degli antichi testi di poesia nazionale e a qualsiasi iniziativa volta a mantenerne vivo l'interesse, Grimm loda gli sforzi dei due studiosi a prescindere dalle manchevolezze imputate alle loro

⁸ Cfr. J. Grimm, *Über das Nibelungen Liet* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 2.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 1-2.

pubblicazioni: Bodmer viene indicato come il primo che dopo lungo tempo ha ridato dignità ai prodotti di letteratura popolare e richiamato l'attenzione sul poema epico tedesco per eccellenza¹⁰, Müller, benché duramente accusato di negligenze nella compilazione del proprio volume, avrebbe a suo merito il puro fatto di aver intrapreso una raccolta di antiche poesie tedesche¹¹.

La grande rilevanza assegnata al modello dualistico *Natur-/Kunstpoesie* emerge anche da *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (Pensieri su come le saghe si rapportano alla poesia e alla storia) del 1808, contributo di Grimm alla rivista «*Zeitung für Einsiedler*» di Arnim. Qui la descrizione delle due tipologie di poesia, collocata nella parte iniziale del saggio, è funzionale alla successiva introduzione delle qualità della saga, presentata come genere letterario tipicamente riconducibile alla *Naturpoesie*, in base ai canoni di spontaneità e veridicità che lo contraddistinguono. La trattazione è, dunque, in parte strutturata secondo una serie di contrapposizioni, che rispecchiano e approfondiscono la dicotomia *Natur/Kunst* (natura/arte) di partenza: il processo spontaneo di affermazione della poesia 'naturale' è raffrontato con l'artificiosità della poesia 'artistica', il carattere epico della prima con quello drammatico della seconda, l'indipendenza da regole formali dell'una con la subordinazione al mondo dell'erudizione e della cultura dell'altra. Va ad accrescere il peso di tale schema teorico il suo valore di universalità, essendo la differenziazione tra le due forme di poesia applicabile a tutti i popoli e a tutti i paesi:

[...] unter allen Völker- und Länderschaften ist ein Unterschied zwischen Natur und Kunstpoesie (epischer und dramatischer, Poesie der Ungebildeten und Gebildeten) [...].¹²

Fra le due categorie, di per sé non necessariamente in antagonismo in quanto radicate in periodi storici diversi, Grimm non dichiara apertamente la superiorità di alcuna, benché la maggior ammirazione per la *Naturpoesie* sia avvertibile dai toni entusiastici con cui egli ne descrive le caratteristiche. Proprio in base alla loro enfatica enumerazione è deducibile l'avversione a modelli letterari frutto di eccessiva razionalità, nonché l'accantonamento di ogni finalità didattica tipicamente illuminista, in nome della spontaneità e della semplicità. I termini associati alla *Naturpoesie* sono, oltre a *treu* (onesta), *wahr* (vera) e *rein* (pura), per lo più aggettivi che, già per il fatto di cominciare con il prefisso *un-*, prefigurano una contrapposizione che,

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 1.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 2.

¹² J. Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (1808), in *Id.*, *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 399; trad. it.: [...] tra tutti i popoli e i paesi c'è una differenza tra poesia naturale e poesia artistica (epica e drammatica, poesia dei non eruditi e degli eruditi) [...].

nella fattispecie, è l'affrancamento originario da qualità sopravvenute a detrimento di una supposta perfezione poetica: *unbewußt* (inconsapevole), *unschuldig* (innocente), *ungebildet* (non erudita), *unwillkürlich* (spontanea).

Un fascino particolare sembra esercitare il processo con cui questa forma di poesia primigenia, indipendente dalla volontà dei singoli autori, si sarebbe appropriata di avvenimenti di portata eccezionale realmente accaduti, per fissarli nella memoria collettiva grazie alla forza del loro potere di risonanza e a una narrazione accessibile a chiunque nella sua immediatezza. La *Naturpoesie* si presenta, pertanto, in ultima analisi come un'entità dotata di vita propria, assimilabile a un fenomeno naturale le cui modalità d'azione, per l'uomo non pienamente esplicabili, conducono senza bisogno di sforzi intellettuali a risultati di ineguagliabile compiutezza:

[...] in der epischen [Poesie] die Thaten und Geschichten gleichsam einen Laut von sich geben, welcher forthallen musz und das ganze Volk durchzieht, unwillkürlich und ohne Anstrengung, so treu, so rein, so unschuldig werden sie behalten, allein um ihrer selbst Willen, ein gemeinsames, theures Gut gebend, dessen ein jedweder Theil habe.¹³

Alla *Kunstpoesie*, nata dal desiderio del singolo di rivelare al mondo le proprie opinioni, sentimenti o esperienze personali, viene imputato il fatto di avere come oggetto tematiche di interesse non concernente l'intera collettività e quindi limitato, e un linguaggio non sempre alla portata di tutti, che implica il rischio di rivolgersi solo a settori specifici della popolazione, ovvero alle élite:

Dahingegen die Kunstpoesie gerade das sagen will, dasz ein menschliches Gemüt sein Inneres blosz gebe, seine Meinung und Erfahrung von dem Treiben des Lebens in die Welt giesze, welche es nicht überall begreifen wird, oder auch, ohne dasz es von ihr begriffen sein wollte.¹⁴

Nella prefazione di *Über den altdeutschen Meistergesang*, primo volume pubblicato da Grimm nel 1811, l'argomento viene ripreso e lo schema dualistico indicato come paradigma di riferimento per ogni analisi approfondita della storia della poesia, indispensabile per scandagliarne aspetti che si celano sotto la superficie. Anche in questa sintetica rappresentazio-

¹³ *Ibidem*; trad. it.: [...] nella [poesia] epica i fatti e le storie danno per così dire un'eco di sé, che deve continuare a risuonare e che attraversa l'intero popolo; spontaneamente e senza sforzo, essi vengono ricordati così fedeli, così puri, così innocenti, ma solo per loro stessi, offrendo un bene comune, prezioso, di cui ognuno può usufruire.

¹⁴ *Ibidem*; trad. it.: Al contrario la poesia artistica sta giusto a significare che un animo umano rivela il proprio intimo pensiero, riversa la propria opinione ed esperienza dell'andamento della vita nel mondo, il quale non sarà ovunque in grado di comprenderlo, oppure anche senza che esso [l'animo umano] voglia essere da lui compreso.

ne, in cui la poesia 'naturale' è connotata dallo stretto rapporto col popolo e quella 'artistica' semplicemente identificata in ciò che, a seguito dell'evoluzione avvenuta nella storia del pensiero, a questo legame verrebbe artatamente a fraporsi, è presente il senso di fascinazione di Grimm per il carattere misterioso e sacrale della poesia, intesa ora nella sua totalità e raffigurata come un organismo pulsante di vita, ai cui segreti l'accesso non è facilmente esperibile. Le vene, che nella metafora tendono a confluire le une nelle altre, lascerebbero presupporre la possibilità di aree di contaminazione fra le diverse categorie poetiche, riscontrabili in periodi di transizione:

Ich habe einigemal den Unterschied zwischen Natur und Kunstpoesie bestimmt vorausgesetzt. Die Verschiedenheit dessen, was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem, was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie, und diese Erkenntnis allein verstatet es uns, auf ihre Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend in einander verlaufen.¹⁵

Il mistero che avvolge le modalità operative della poesia 'naturale', capace, nella genesi dei poemi epici nazionali, di perpetuare la propria esistenza facendo eco ai forti sentimenti del popolo, viene presentato, poco più oltre, come un velo impenetrabile, un arcano del quale all'uomo attento non resta altro che prendere coscienza con un doveroso atto di fede¹⁶.

Con l'occasione viene, inoltre, messo in luce come l'oggetto della *Naturpoesie* attinga alla realtà storica, inesauribile nel suo rinnovarsi, e consista, pertanto, in azione pura, mentre il materiale della *Kunstpoesie*, in quanto frutto, sin dall'inizio, di riflessioni ed elaborazioni filosofiche, non avrebbe la stessa concretezza:

Man kann die Naturpoesie das Leben in der reinen Handlung selbst nennen, ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatt mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber ausliest noch durchversteht. Die Kunstpoesie [ist] eine Arbeit des Lebens und schon im ersten Keim philosophischer Art.¹⁷

¹⁵ J. Grimm, *Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 5; trad. it.: Diverse volte ho premesso in modo preciso la differenza tra poesia naturale e artistica. La diversità di ciò che vive nell'intero popolo da tutto ciò che, attraverso la riflessione dell'uomo-educatore, dovrà a questa sostituirsi, fa luce sulla storia della poesia, e solo questa cognizione ci rende possibile contemplare le sue vene, sino a dove esse intrecciandosi si mescolano l'una con l'altra.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*; trad. it.: Si può definire poesia naturale la vita stessa nel suo puro e semplice farsi, un libro vivente, colmo di vera storia, che si può in ogni pagina cominciare a leggere e capire, tuttavia mai finire di leggere né capire del tutto. La poesia artistica [è] un'attività della vita e già *in nuce* di tipo filosofico.

Ulteriori approfondimenti sul tema *Natur-/Kunstpoesie* e sul ruolo da esso rivestito nella concezione grimmiana sono offerti dalla disputa che ebbe luogo, per via epistolare, tra Jacob ed Arnim a proposito di *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, di cui, come abbiamo visto, la trattazione sulle due categorie poetiche costituisce parte integrante e presupposto teorico. Ricevuto come contributo per la nuova rivista, tale saggio suscitò nel destinatario, oltre a grande apprezzamento, forti perplessità riguardo la separazione cronologica dell'una categoria dall'altra, che furono esternate, insieme ai ringraziamenti, nella lettera di risposta di fine maggio 1808:

Dem Aufsatz über Sagen habe ich eine Anmerkung beigefügt, vielleicht veranlaßt Sie das gelegentlich die Sache historisch durchzuführen, ich gestehe, daß ich gar keine Vorstellung habe von einer Naturpoesie getrennt gedacht und von einer Kunstpoesie getrennt.¹⁸

L'esistenza di un dualismo nelle modalità di espressione della poesia non viene, quindi, da Arnim messa in dubbio, quanto, piuttosto, la fondatezza della collocazione di ciascuna di esse in epoche necessariamente diverse; come dichiarato nella *Anmerkung* (nota), egli è, infatti, dell'opinione che entrambe siano convissute in passato e continuino a coesistere anche nella poesia moderna. A dimostrazione del contrario, esorta Grimm a svolgere ricerche storiche, volte a fornire prove concrete¹⁹.

La diatriba, accantonata nella diradata corrispondenza dei mesi successivi, ricompare con veemenza nelle epistole del 1811, nel contesto delle obiezioni sollevate da Arnim a *Über den altdeutschen Meistergesang*. Il contrasto stesso di opinioni tra Jacob Grimm e il germanista Bernhard Joseph Docen, da cui il libro aveva tratto origine, viene da lui, nella lettera del 5 aprile 1811, ipoteticamente attribuito a una celata divergenza di fondo tra i due germanisti proprio sul tema della distinzione *Natur-/Kunstpoesie*, correttamente identificata nel paradigma alla base della visione poetica dell'amico:

Docens Meinung [...], ließe sich doch vielleicht noch anders deuten; es bezieht sich nämlich auf Deinen alten Lieblingsunterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie, den ich Dir nach innigster Überzeugung als etwas in Menschen ganz getrenntes gar nicht zugeben kann.²⁰

¹⁸ R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 14; trad. it.: Al saggio sulle saghe ho allegato una nota, forse ciò La indurrà a considerare la cosa occasionalmente dal punto di vista storico, io ammetto che non concepisco alcuna rappresentazione di una poesia naturale a sé stante e di una poesia artistica a sé stante.

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁰ Ivi, pp. 108-109; trad. it.: L'opinione di Docen [...] si lascia forse interpretare in un altro modo ancora; si riferisce alla tua vecchia cara distinzione tra poesia naturale e

Con l'occasione, dunque, Arnim riapre il dibattito lasciato in sospeso, arricchendo il suo punto di vista di nuove considerazioni. Le due categorie vengono da lui concepite come forze distinte che, ancorché suscettibili di far valere il loro peso in misura differente a seconda dei casi, concorrono insieme e in legame indissolubile all'ispirazione e alla creazione di un'opera poetica. Da Omero (circa 800-750 a.C.) a Goethe, in tutti gli autori di ogni epoca avrebbero convissuto e convivrebbero tuttora sia l'impulso naturale («Naturtrieb»), che un deliberato intento artistico («Kunstabsicht»), e anche alla luce di ciò si rafforza in Arnim la convinzione che ogni contrapposizione, nella poesia così come nella storia e nella vita, vada rigettata con forza²¹.

Riferendosi al contenuto della *Vorrede* di *Über den altdeutschen Meistergesang*, inoltre, egli confuta le accuse mosse da Jacob ai cosiddetti artisti 'eruditi', colpevoli di voler sostituire la poesia 'naturale' con qualcos'altro già di per sé ontologicamente inferiore. In questo modo, infatti, sarebbero biasimati a torto anche «i migliori uomini di tutti i tempi», a prescindere dal fatto che essi abbiano semplicemente seguito la loro natura e riscosso vasta approvazione presso i loro contemporanei. Nella consapevolezza della grande influenza che questo tema controverso esercita sul lavoro di Jacob Grimm, Arnim mette, infine, quest'ultimo addirittura in guardia dalle ripercussioni negative che il suo atteggiamento può produrre, a discapito sia di una corretta visione d'insieme che, in particolare, di uno dei progetti a lui più cari, quale la raccolta di saghe a cui egli stava già da tempo dedicandosi²².

La risposta di Grimm, datata 20 maggio 1811, si presenta come un testo particolarmente chiarificatore, in cui le precisazioni sulla dicotomia *Natur-/Kunstpoesie* lasciano adito a considerazioni sull'essenza della poesia, quale espressione della maggior vicinanza dei primi uomini a Dio e alla natura, sulla sua evoluzione – o, per certi versi, involuzione – nel corso del tempo, sul campo d'azione e i limiti del singolo artista. Quello che nei saggi e nelle prefazioni è mediato poeticamente dalle metafore, espresso con misura o lasciato intuire, è in questa sede esplicitato con un'intensa partecipazione non solo a causa dell'importanza attribuita alla materia, ma anche del legame di amicizia tra Grimm e Arnim, messo a dura prova dalle critiche reciprocamente rivolte, nella parte immediatamente precedente del carteggio, alle rispettive pubblicazioni. Così come la lettera del marzo 1807 a Savigny configura, a detta dell'autore stesso, una *Herzensergießung* relativa al rapporto con la giurisprudenza e la letteratura, viste anche in relazione alle 'urgenze' nazionali nel particolare momento storico, la missiva del mag-

artistica, che io per intima convinzione non posso affatto ammettere sia qualcosa che negli uomini è del tutto separato.

²¹ Cfr. ivi, pp. 109-110.

²² Cfr. ivi, p. 109.

gio 1811 ad Arnim è parimenti un'accurata rivelazione del proprio mondo interiore, un'apertura sulle proprie convinzioni poetiche e religiose, da cui discendono programmi e obbiettivi.

Della poesia 'naturale' e 'artistica' è ribadita la separazione cronologica, la provenienza dallo spirito del 'tutto' in un caso, da quello del singolo nell'altro, la relazione necessariamente diversa con gli autori. Supportato con tutta probabilità dalla conoscenza della questione omerica, riaperta a fine Settecento dal grecista tedesco Friedrich August Wolf, secondo cui i due massimi poemi epici dell'antichità sarebbero stati creati da una pluralità di cantori, Grimm sostiene l'assurdità dei tentativi di assegnazione della paternità dell'*Odissea* a un unico autore, così come del poema nibelungico e, in generale, di ogni opera della *Naturpoesie*. Quanto al processo della loro stesura, è definito «*unerklärlich*» (inspiegabile), ovvero non razionalmente comprensibile, al pari dell'origine dell'universo, del moto degli astri e di altri insondabili fenomeni naturali, di fronte ai quali l'uomo può solo provare meraviglia e consapevolezza dei propri limiti, e rafforzare per questo la propria fede:

Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiß keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen; wie sich das zusammengefügt und aufgebracht hat, bleibt unerklärlich, wie ich schon gesagt habe, aber ist doch nicht geheimnisvoller, wie das, daß sich die Wasser in einen Fluß zusammen thun, um nun miteinander zu fließen. Mir ist undenkbar, daß ein Homer oder einen Verfasser der Nibelungen gegeben habe.²³

In un secondo passaggio viene – assai più nettamente che nei saggi – proclamata la superiorità della *Naturpoesie*, migliore perché pura, mentre i difetti imputati alla poesia più recente o contemporanea esprimono sostanzialmente l'atteggiamento critico grimmiano nei confronti della pretenziosa letteratura di stampo illuministico, tesa a perseguire scopi didattici. Questi, anche se plausibili, sono percepiti sempre come la riduttiva imposizione del punto di vista di un singolo sulla collettività. Determinante nel confronto tra le due categorie è l'assenza nella poesia antica di ogni traccia della personalità dell'autore, che finirebbe inevitabilmente per 'inquinare' delle proprie opinioni, della propria fantasia o di altre finalità particolari il senso della semplice narrazione di un avvenimento, che – storico o mitico – deve essere valorizzato solo in base alla propria oggettiva eccezionalità e forza poetica intrinseca:

²³ Ivi, p. 116; trad. it.: Perciò la nuova poesia fa il nome dei propri poeti, l'antica non ne sa nominare nessuno, essa non è in alcun modo stata fatta a opera di uno, due o tre [poeti], piuttosto è una somma del tutto; come ciò si sia combinato e diffuso, resta inesplicabile, come ho già detto, tuttavia non è più misterioso del modo in cui le acque si congiungono in un fiume, per scorrere ora le une con le altre. Mi è inconcepibile che sia esistito un Omero oppure un autore dei Nibelunghi.

Es ist mir nun die alte, epische Poesie = Sagen-, Mythengeschichte reiner und besser, ich will nicht sagen, lieber und näher, als unsere witzige, d.h. wissende, feine und zusammengesetzte [Poesie], in der ich den Trieb nach Wissen und Lehren, wiewohl in sich nothwendig und wahrhaft, erkenne. Die alte Poesie ist unschuldig und weiß von nichts; sie will nicht lehren, d.h. aus dem einzelnen auf alle wirken, oder fühlen, d.h. die Betrachtung des weiten Ganzen der Enge des einzelnen unterstellen.²⁴

1.2 Punti di contatto con romantici e preromantici

1.2.1 La fascinazione dell'arcano e dell'irrazionale

La dichiarata avversione per una letteratura che tende a dare eccessivo risalto alla voce della razionalità o privilegia aspetti didascalici ed etici, ostentando un atteggiamento paternalistico verso il lettore, identifica un evidente punto di contatto con il movimento romantico. Già in quella che è riconosciuta come una delle prime opere romantiche tedesche, le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte) di Wilhelm Heinrich Wackenroder, pubblicate anonime nel 1796 in collaborazione con l'amico Ludwig Tieck, il saggio di apertura *Rafaels Erscheinung* (La visione di Raffaello) contiene nell'*incipit*, quale segno di cesura con la sensibilità illuminista fino ad allora dominante, un atto di accusa rivolto ai cosiddetti teorici e scrittori 'saccenti', che pretendono di analizzare secondo schemi razionalistici e sistemi filosofici inadeguati gli aspetti misteriosi dell'animo umano, quali i moti di ispirazione degli artisti²⁵.

In questi rivoluzionari scritti che inaugurano la stagione romantica si assiste, in concomitanza con la critica ai limiti dell'illuminismo, a un prorompente ritorno di interesse per l'irrazionale, inteso come sfera dei fenomeni inesplicabili, davanti ai quali l'insufficienza della ragione segna il bisogno di una diversa percezione della natura, da valorizzare quale depositaria di saperi arcani anziché interpretare in modo puramente meccanicistico, e un ritorno alla fede religiosa. Così la «Künstlerbegeisterung» (entusiasmo degli artisti) descritta in *Rafaels Erscheinung* dal giovane Wackenroder, votato anch'egli alla

²⁴ Ivi, p. 117; trad. it.: Allora io sento l'antica, epica poesia = storia di saghe e miti, più pura e migliore, non voglio dire più cara e vicina della nostra arguta, ossia sapiente, raffinata e composita [poesia], in cui io riconosco l'impulso a conoscere e insegnare, benché in sé necessario e veritiero. L'antica poesia è innocente e non pretende di sapere nulla; non vuole insegnare, ovvero imporre i suoi effetti o sentimenti su tutti da parte di un singolo, ovvero subordinare l'osservazione del vasto tutto alla ristrettezza del singolo.

²⁵ Cfr. W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), hrsg. von M. Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005, p. 7.

letteratura a scapito degli studi giuridici ai quali il padre lo aveva indirizzato, si configura come un fenomeno avvolto nel mistero e intriso di sacralità, al pari della *Naturpoesie* di Jacob Grimm. Dai 'pretenziosi' scrittori dei tempi recenti, che si ostinerebbero a negare ogni esempio di manifestazione divina nella vita terrena e ogni aspetto spirituale dell'animo umano, l'autore delle *Herzenergießungen* si dissocia risolutamente²⁶.

La differenza fondamentale con Grimm riguarda il ruolo dell'arte: ambita e perseguita fino alla consunzione da Wackenroder, che vede nell'ispirazione una prova dell'intervento divino a beneficio di pochi eletti, essa è nel confronto *Natur-/Kunstpoesie* grimmiano presentata invece come la dimensione individuale che, in quanto espressione sintomatica di uno stadio più avanzato di sviluppo intellettuale, ha sostituito quella collettiva, regolata dalle leggi spontanee della natura e capace di esprimere un destino comune, diretta emanazione di Dio. È comprensibile, in quest'ottica, come l'aggettivo grimmiano più frequentemente associato ai frutti della *Kunstpoesie* sia *künstlich*, una scelta che evidenzia la volontà di richiamarsi al valore etimologico originario della parola 'arte' intesa come 'artificio', sinonimo di *Unnatürliches* (innaturale)²⁷, e che non implica un'alta considerazione dell'operato dell'artista.

La connotazione negativa dei prodotti generati dallo sforzo e dall'ambizione del singolo, contrapposti a quelli spontanei e immediatamente intelligibili della poesia 'naturale', ricorre nelle trattazioni volte a negare, nel campo della lirica cavalleresca, la distinzione tra *Minnelieder* e *Meistergesänge*²⁸. Già nel primo saggio sull'argomento, *Etwas über Meister- und Minnegesang* del 1807, quest'intera corrente della poesia tedesca è da Grimm definita «artificiale nella sua essenza», adducendo, tra le cause principali, la soffocante aderenza a regole prestabilite, particolarmente presente nella seconda fase del fenomeno²⁹. A loro volta le poesie del primo periodo, i *Minnelieder* – denominazione che, alla luce dell'eliminata distinzione sarebbe utile solo a identificare una collocazione temporale antecedente rispetto ai più tardi *Meistergesänge* – vengono tacciate di descrivere gli effetti del sentimento amoroso sull'animo umano in forme così artificiali e con tentativi ripetuti talmente a oltranza, da generare noia nei lettori³⁰.

Il concetto viene ribadito nel saggio pubblicato lo stesso anno in risposta alla replica di Docen sull'argomento, *Beweis dasz der Minnesang Meistergesang ist* (1807; Dimostrazione che *Minnesang* e *Meistergesang* sono la stessa cosa). Qui si afferma che nel corso della sua storia la poesia sarebbe stata destinata

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. *Il Sansoni tedesco. Deutsch Italienisch. Italiano Tedesco. Dizionario*, Rizzoli Larousse, Milano 2006, p. 608, s.v. *Kunst*.

²⁸ Tipologie tedesche di poesia d'amore cavalleresca.

²⁹ Cfr. J. Grimm, *Etwas über Meister- und Minnegesang*, in *Id.*, *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 8.

³⁰ *Ibidem*.

a cadere nella «viva soggettività» non appena lasciato il campo dell'oggettività, e fra i sintomi rivelatori di questa trasformazione è citata la predilezione per forme che consentirebbero all'artista di sbizzarrirsi, esprimendo i propri pensieri e le proprie inclinazioni nei modi a lui più congeniali:

Es ist eine, wie ich glaube, in der Geschichte der Poesie gegründete Bemerkung, dasz, sobald jede Poesie aus ihrer Objectivität herausgeht, sie in eine grelle Subjectivität überzutreten pflegt. Diese offenbaret sich [...] folglich auch in der Liebe künstlicher Formen, in welchen sich der mannichfaltig geregte Sinn und die Gemütsneigung des einzelnen Dichters am hellsten und unterschiedenstens ausprechen kann.³¹

Il momento in cui l'artificio avrebbe cominciato a contaminare la poesia viene nuovamente trattato riguardo alla lirica d'amore cavalleresca nel testo *Über den altdeutschen Meistergesang*. Così è anticipato nella prefazione:

Daß in dem erblühenden Minnesang eine eigenthümliche Kunst zu walten anfangen habe ich mich zu zeigen bemüht und eben damit den Ursprung des Meistergesangs gesetzt.³²

Proprio il riscontro dell'aderenza a regole formali e il carattere soggettivo porta Grimm a definire l'argomento come uno dei più aridi e intricati nel panorama dell'antica poesia tedesca, scarsamente gratificante soprattutto se accostato al già intrapreso lavoro sulle saghe, per cui egli dichiara di nutrire ben maggiore propensione³³: la superiorità dei frutti della *Naturpoesie*, espressa sul piano teorico, si riflette dunque anche su quello dei gusti personali, evidenziando una certa labilità del confine tra i due campi.

È, tuttavia, in occasione della citata lettera ad Arnim del 20 maggio 1811, incentrata sul confronto *Natur-/Kunstpoesie*, che emerge con chiarezza il valore che la poesia 'naturale' riveste per l'autore, in un contesto intriso di una religiosità tipicamente romantica e animata dallo stesso amore per l'arcano di Wackenroder. In questa sede è espressa la grande fascinazione di Jacob Grimm per i misteri del creato, per tutto ciò che è regolato da leggi eterne e quindi a Dio riconducibili, per l'intimo rapporto uomo-natura ormai

³¹ J. Grimm, *Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 13; trad. it.: È, come credo, un'osservazione basata sulla storia della poesia, il fatto che, non appena ogni poesia esce dalla sua oggettività, essa sia solita passare a una stridente soggettività. Questa si manifesta [...] dunque anche nella predilezione per forme artificiose, in cui il pensiero variamente impegnato e l'inclinazione del singolo poeta può esprimersi nel modo più chiaro e diverso.

³² J. Grimm, *Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 8; trad. it.: Che nel fiorent *Minnesang* cominci a dominare una peculiare arte, mi sono sforzato di dimostrare e giusto in concomitanza di ciò ho collocato l'origine del *Meistergesang*.

³³ Cfr. ivi, p. 4.

perduto, a cui testimonianza più sublime assurge la *Naturpoesie*. All'amico è spiegato come il nucleo di questo tipo di poesia sia costituito da materiale misterioso, formatosi secondo modalità insondabili e in relazione con la natura, che sfuggono a un'indagine strettamente razionale. La sua forma, diretta emanazione interiore, si avvarrebbe di canoni eterni, ben al di sopra delle regole imposte da cerchie di letterati e inevitabilmente soggette al mutare delle tendenze. La *Kunstpoesie*, per la quale viene utilizzato il termine «die künstliche» (l'artistica/artificiosa), si presenta, invece, a Grimm come frutto di elaborazioni che prescindono il senso dell'arcano e appare per questo priva di ogni attrattiva, nonché destinata a un precoce oblio. È da lui paragonata, in modo efficace, a una stanza angusta e limitata, laddove l'altra si estende a perdita d'occhio come un intero paese:

Ferner: die alte Poesie hat eine innerlich hervorgehende Form von ewiger Giltigkeit; die künstliche übergeht das Geheimnis derselben und braucht sie zuletzt gar nicht mehr. [...] Ich sehe also in der Kunstpoesie [...] eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen; in jener ein reines Kämmerlein, in dieser ein ganzes Land [...].³⁴

In sintonia con questa metafora è l'affermazione di Otfried Ehrismann, a commento di *Über den altdeutschen Meistergesang*, secondo cui la storia della poesia d'amore cavalleresca rappresenterebbe per l'autore una «storia di costrizione», contrapposta alla «libertà» della poesia 'naturale'³⁵.

1.2.2 L'influsso di Herder

La concezione di una poesia primigenia intimamente legata alla natura, unica dispensatrice della sensazione di spazi sconfinati rispetto alle tipologie letterarie successive, è riconducibile al nucleo di idee con cui, a partire dai primi anni Settanta del 1700, Herder iniziò la propria azione di rinnovamento della letteratura tedesca, in qualità di *Wegbereiter* (iniziatore) del movimento più tardi denominato *Sturm und Drang*.

Pubblicato postumo nel 1846 molti anni dopo l'effettiva compilazione, il diario del viaggio in nave³⁶ che allontanò il giovane Herder simbolicamente

³⁴ R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 118; trad. it.: Inoltre: la poesia antica ha una forma che nasce dal suo intimo, di eterna validità; quella artistica tralascia il mistero della stessa e non ne sente infine più bisogno. [...] Io scorgo dunque nella poesia 'artistica' [...] una preparazione, nella poesia 'naturale' un crearsi da sé; in quella una semplice cameretta, in questa un intero paese [...].

³⁵ Cfr. O. Ehrismann, *Vorwort*, in J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 2* (il curatore ha adottato l'asterisco per differenziare le pagine della propria introduzione da quelle di Grimm).

³⁶ *Journal meiner Reise im Jahr 1769* (1846; Diario del mio viaggio nell'anno 1769).

mente dalla terraferma delle conoscenze umane sino ad allora accumulate nella storia del pensiero, per un terapeutico ritorno all'originaria forza e spontaneità – anche, e soprattutto, in termini di espressività poetica – dei primi popoli, è connotato proprio, come egli stesso retrospettivamente ricorda nel saggio del 1773, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (Estratto da un carteggio su Ossian e i canti degli antichi popoli), dal senso di infinito trasmesso dagli elementi primordiali al protagonista. Questi, lasciate alle spalle le vestigia del sapere costituito, si trova ora in compagnia di un «piccolo stato di uomini», sospeso tra il cielo e gli abissi marini. Tra gli aspetti della civiltà borghese accusati di indebolire la disposizione all'azione così diffusamente presente nei primi popoli, riflessa dalla semplicità e dall'efficacia dei rispettivi *Volkslieder* (canti popolari), figura l'erudizione, ovvero la caratteristica primaria della *Kunstpoesie* grimiana, qui rappresentata dalla «poltroncina dello studioso»:

Sie wissen das Abenteuer meiner Schiffahrt [...]. Auf Einmal aus Geschäften, Tumult und Rangespossen der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sopha der Gesellschaften auf Einmal weg-
geworfen, ohne Zerstreungen, Büchersäle, gelehrten und ungelehrten Zeitungen, über Einem Brette, auf offnem allweiten Meere, in einem kleinen Staat von Menschen [...] mitten im Schauspiel einer ganz andern, lebenden und webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben [...].³⁷

I presupposti teorici dello schema *Natur-/Kunstpoesie* sono rintracciabili sin dall'*incipit* del saggio herderiano: in esso – sulla scia dell'entusiasmo suscitato dalla traduzione in tedesco dei cicli epici scozzesi pubblicati e attribuiti a Ossian da James Macpherson nel corso del decennio precedente – il genere epico viene lodato per quelle doti di *Unschuld* (innocenza), *Einfalt* (semplicità), *Tätigkeit* (azione) proprie della poesia 'naturale', con l'auspicio che opere di bardi all'altezza di Ossian possano essere recuperate anche in Germania, a beneficio della letteratura nazionale³⁸.

Dei canti ossianici, sull'autenticità dei quali, nell'ambito del celebre dibattito creato intorno a essi in Gran Bretagna, Herder sembra non nutrire dubbi,

³⁷ J.G. Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. von G.E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, pp. 456-457; trad. it.: Voi conoscete l'avventura del mio viaggio per nave [...]. Di colpo lontano da affari, dall'agitazione e dalle sciocchezze del mondo civile, dalla poltroncina dello studioso e dal soffice divano delle società, senza distrazioni, biblioteche, giornali eruditi e non eruditi, sopra una tavola, nel vasto mare aperto, in un piccolo stato di uomini [...] in mezzo allo spettacolo di una natura ben diversa, vivente e operante, sospeso tra cielo e abisso, quotidianamente circondato dagli stessi elementi infiniti [...].

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 447.

è ricordata l'antica tradizione orale ed esaltato il carattere di genuina sensualità e assenza di erudizione proprio dello strato popolare a cui essi devono le origini³⁹. La correlazione tra queste qualità e l'immediatezza, il fascino e l'efficacia della produzione poetica, inoltre, viene provata anche rispetto a popoli diversi da quello scozzese, tramite opportune citazioni di *Volkslieder* peruviani, lapponi, eschimesi, caledoni e assunta, pertanto, a regola universale. In chiave anti-illuministica sono, invece, da leggere le affermazioni critiche nei confronti della letteratura erudita, piegata a finalità etiche e didascaliche, suscettibile di contaminare in questo senso anche il genere favolistico, e lontana, sin nel ritmo e nella musicalità, da quella popolare⁴⁰.

I pregi dell'antica poesia, sono, in ultima analisi, da Herder ricondotti al forte e diretto rapporto di questa con la natura, il cui ruolo sarebbe stato poi soppiantato dall'arte, secondo un avvicendamento cronologico che rispetta pienamente il modello dualistico grimmiano:

Der Geist, der [die Gedichte] erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so starkgesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird – nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen [...] bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte.⁴¹

Come in Jacob Grimm, anche qui il termine *Kunst* è sinonimo di 'artificio'. Lo dimostra il frequente utilizzo dei termini *künstlich* (artistico, artificioso), *Künstelei* (artificio), *erkünstlern* (affettare), volti a indicare l'affettazione della modernità, che così fortemente contrasta con la non-premeditazione della poesia 'naturale'.

L'influsso determinante della natura sulla forza e vitalità di un'opera è anche il perno del saggio herderiano dedicato a Shakespeare, uscito come quello su Ossian nel 1773. Il drammaturgo inglese, a cui viene conferito l'appellativo di «Diener der Natur» (servitore della natura), è plasticamente presentato in apertura come una figura sciamanica, erta su una rupe marina e protesa verso lo splendore del cielo, a suo agio in mezzo alle forze della natura che imperversano⁴². La produzione shakespeariana è accomunata – con le dovute differenziazioni storiche e geografiche – per vitalità e com-

³⁹ Ivi, p. 452.

⁴⁰ Ivi, pp. 458-472.

⁴¹ Ivi, pp. 472-473; trad. it.: Lo spirito che riempie [le poesie], il carattere rustico, semplice, tuttavia grande, affascinante, solenne, l'intensità dell'impressione, che suscita ogni parola pronunciata in modo forte, e il libero slancio, con cui l'impressione viene prodotta – solo questo volevo citare degli antichi popoli, non come cosa rara, modello, bensì come natura [...] finché infine l'arte giunse e cancellò la natura.

⁴² Cfr. J.G. Herder, *Shakespeare* (1773), in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, cit., p. 498.

piutezza a quella dei padri fondatori della tragedia greca, la cui grandezza si esprimeva «ohne Kunst und Zauberei so natürlich» (senza artificio e giochi di prestigio, in modo così naturale), contrapposta, invece, alle *pièces* teatrali dei francesi Corneille, Crébillon e Voltaire, viziate in origine dal tentativo degli autori di padroneggiare materiale pertinente non al loro mondo, bensì ad altri tempi e popoli, espressione di una «Kunst ohne Natur» (arte senza natura) e, per questo, destinate a essere col tempo dimenticate⁴³.

Il concetto di *Naturpoesie* che emerge dai due saggi di Herder, in ogni caso, risulta più aperto e meno rigidamente definito rispetto a quello grimmiiano: con esso ha in comune le caratteristiche intrinseche di semplicità, spontaneità, efficacia poetica e legame diretto con la natura, contrapposte alla – talora anche deliberatamente perseguita – scarsa intelligibilità della *Kunstpoesie*, ma non prevede una netta separazione cronologica delle due categorie, né la tassativa esclusione della figura dell'autore in nome di un ontologico anonimato, avvicinandosi, in questo senso, maggiormente alla visione di Arnim. I drammi shakespeariani, ad esempio, sembrano per Herder incarnare un felice caso di conciliazione tra *Kunst* e *Natur*.

Nella rivalutazione di Herder del periodo di 'fanciullezza' dei popoli, in nome di una proficua, soprattutto dal punto di vista poetico, simbiosi con la natura e di una percezione della civiltà e della cultura come cause di progressivo deterioramento della condizione umana, è inevitabile cogliere l'influenza del pensiero di Rousseau, così come appare, in particolare, nel celebre *Discours sur les Sciences et les Arts* (Discorso sulle scienze e le arti) del 1750, ossia in radicale controtendenza rispetto alle teorie illuministe dominanti e anticipatore, proprio per questi aspetti, di elementi del futuro movimento romantico. Lo stesso Herder, in un passaggio di *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, accosta il diletto subito per la distanza intellettuale dai propri contemporanei, che l'atteggiamento entusiastico verso i «selvaggi» gli ha procurato, alle divergenze tra Voltaire e il filosofo svizzero:

Sie lachen über meinen Enthusiasmus für die Wilden beinahe so, wie Voltaire über Rousseau, daß ihm das Gehen auf Vieren so wohl gefiele [...].⁴⁴

La contrapposizione *Natur/Kunst*, dunque, cruciale per la concezione poetica di Jacob Grimm e con così forti implicazioni sulla sua opera, è difficilmente prescindibile dalla rielaborazione in chiave letteraria da parte di Herder degli

⁴³ Ivi, pp. 500-506.

⁴⁴ J.G. Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, cit., p. 456; trad. it.: Essi ridono del mio entusiasmo per i selvaggi, quasi così come Voltaire rideva di Rousseau, [dicendo] che a lui piaceva così tanto camminare a gattoni [...].

scritti di Rousseau, il quale, del resto, godette sempre, proprio in Germania, di una ricezione e una risonanza eccezionali.

L'attribuzione della paternità del concetto di *Naturpoesie* a Herder è confermata da Wilhelm Scherer nella parte del libro *Jacob Grimm* dedicata al risveglio dell'interesse nazionale per l'antica poesia popolare, collocato temporalmente tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta del 1700. In tale momento è colto l'inizio di un coraggioso rinnovamento della letteratura, che avrebbe preso le mosse dal recupero e dalla valorizzazione del patrimonio poetico delle origini e per il quale il ruolo di principale ispiratore sarebbe stato ricoperto proprio da Herder:

Naturpoesie – wer spräche das Wort aus ohne Herders, ohne der letzten Sechziger und ersten Siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu gedenken? Es war die große Revolutionszeit der deutschen Litteratur, und Herder ihr Theoretiker. Es war ein Aufschwung der Jugend, des Muthes, der strahlenden Begeisterung.⁴⁵

Nel ricordare Herder come primo evocatore della sensibilità per il passato nazionale e la grandezza delle sue vestigia letterarie, Ernst Lichtenstein, nel saggio *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder* (L'idea della poesia 'naturale' dei fratelli Grimm e il loro rapporto con Herder) confronta il tributo generico a lui unanimamente offerto dai vari studiosi tedeschi d'antichità di fine Settecento, che lo riconoscevano come un *Erwecker* (colui che risveglia) pari a ciò che il poeta Thomas Percy era stato per gli inglesi, con la profonda assimilazione delle sue teorie da parte di entrambi Grimm, i quali, a partire dal concetto di *Naturpoesie*, recuperarono il vero spirito dell'analisi herderiana, anziché limitarsi a valorizzarne i risultati⁴⁶.

Prendendo atto della sporadicità dei passaggi su Herder nei carteggi grimmiani, Lichtenstein afferma che i fratelli vennero a contatto con le idee del filosofo principalmente in modo indiretto, ossia attraverso il circolo romantico di Heidelberg, presso cui esse erano così largamente adottate e condivise da essere date quasi per scontate, e tramite gli insegnamenti del professor Savigny relativi alla visione 'storicistica', di cui Herder era stato pioniere⁴⁷. Un insieme di fattori concomitanti avrebbe a suo tempo concorso a orientare l'interesse di Herder verso elementi che esulano dalla sfe-

⁴⁵ W. Scherer, *Jacob Grimm*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1885, p. 40; trad. it.: *Naturpoesie* – chi pronuncerebbe questa parola senza pensare a Herder o agli ultimi anni Sessanta e primi anni Settanta dello scorso secolo? Fu il grande momento della rivoluzione della letteratura tedesca, e Herder fu il suo teorico. Fu lo slancio della gioventù, del coraggio, del raggiante entusiasmo.

⁴⁶ Cfr. E. Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 6, 1928, p. 515.

⁴⁷ Ivi, pp. 515-516.

ra del razionale e, in ambito letterario, verso le testimonianze poetiche della 'fanciullezza' dei popoli, che è quanto contribuì a costruire un ponte tra lui e il futuro movimento romantico. Tra questi fattori è menzionato il simbolismo di Johann Georg Hamann e le sue intuizioni relative all'originarietà del linguaggio e della poesia, gli studi omerici di Thomas Blackwell, l'irrompere della poesia epica inglese a opera di Macpherson. All'interno del Romanticismo il suo lascito fu raccolto maggiormente da rappresentanti della *Hochromantik* (alto romanticismo⁴⁸) quali Arnim, Clemens Brentano, Joseph Görres, che, così come Herder nel 1778 aveva pubblicato una raccolta di canti popolari di diversi paesi, nota con il titolo *Stimmen der Völker in Liedern* (Voci dei popoli nei canti) assegnato all'edizione postuma, si dedicarono a raccolte di *Volkslieder* nazionali.

Solo nei Grimm, tuttavia, e in particolare in Jacob, furono recepiti e trovarono applicazione così tanti stimoli e intuizioni herderiane: la ricerca in materia di miti, *Märchen* (fiabe) e saghe, i punti di contatto tra la poesia nordica e quella tedesca, l'interesse per i canti popolari serbi, i romanzi spagnoli, le ballate scandinave. Concorrono a formare un 'tutto' sorprendentemente coerente e armonico anche molte impostazioni concettuali condivise, rispetto cui la corrispondenza tra gli spiriti di questi studiosi, temporalmente distanti fra loro, si fa ancora più significativa. Tra queste vi sono la predilezione per l'anima infantile e popolare, la valorizzazione dell'epica, l'utilizzo di metodi comparatistici nello studio della poesia popolare e, come già evidenziato, la dicotomia *Natur-/Kunstpoesie*.

Proprio il concetto di *Naturpoesie*, secondo Lichtenstein, sarebbe l'alveo in cui sia Jacob che il fratello avrebbero raccolto e sviluppato le idee di Herder⁴⁹.

Per quanto filtrato – attraverso Savigny e i romantici di Heidelberg – possa inizialmente essere giunto ai Grimm il pensiero di Herder, la coscienza della sua opera e di una forte vicinanza intellettuale rimase in Jacob viva fino all'ultimo, tanto che, oltre a richiamarsi al filosofo sul tema dell'origine della lingua nella trattazione *Über den Ursprung der Sprache* del 1851, gli offrì un ulteriore tributo nel 1863, decidendo di riportare l'attenzione sulla poesia di Ossian e riprendendo in questo modo le fila del famoso saggio herderiano sull'argomento, in cui così centrale è il ruolo della *Naturpoesie*. In *Über Ossian* (Su Ossian), uno degli ultimi suoi scritti, Jacob Grimm commemora, a distanza di un secolo dall'uscita dei cicli epici di Macpherson, l'ondata di rinnovamento che tali poemi, in cui trova eco «la voce schietta della natura», furono capaci di apportare in tutto il continente europeo, all'epoca spiritualmente «infiacchito», e ricorda, a tal proposito, l'entusiasmo con cui essi furono recepiti, in terra tedesca, da Goethe e da Herder:

⁴⁸ Seconda fase del movimento romantico tedesco.

⁴⁹ Ivi, p. 516.

Wenig fehlt und hundert Jahre sind verstrichen, dasz am westlichen Ende Europas, da wo man sich ihrer nicht vermutet, epische Gedichte empor tauchten, die mitten in einer [...] ermatteten Zeit frischen Ton anschlugen [...]. Bei uns in Deutschland waren Goethe und Herder, die Ossian mit Entzücken empfingen [...].⁵⁰

1.3 Verfall e Goldenes Zeitalter

1.3.1 Il mito grimmiano dell'età dell'oro

Dall'assenza della *Naturpoesie*, ancorché dovuta a un ineluttabile avviciamento fisiologico, deriva il senso di perdita e menomazione che Jacob Grimm attribuisce alla sua epoca, avvertita, di comune accordo con Rousseau, Herder e tutti i romantici, sotto molti aspetti non all'altezza della precedente. Già nei primissimi saggi, così come in numerosi passi dei carteggi e successivamente nelle prefazioni di varie opere, è ricorrente, in occasione di ogni attestazione dell'ormai definitivo dominio della poesia 'artistica', una qualche affermazione volta a svilire il presente o anelare a un passato che non può tornare. In quanto venuti ormai a mancare gli indispensabili presupposti, l'intera letteratura moderna è dichiarata, in *Über das Nibelungen Liet*, inabile a creare un'opera che possa avvicinarsi per grandezza al poema epico nazionale per eccellenza⁵¹, mentre in *Etwas über Meister- und Minnege-sang*, nel *Verfall* (declino) del genere epico, cronologicamente coincidente col periodo di affermazione della lirica dei maestri cantori, è identificato di fatto l'inizio della decadenza della poesia tedesca⁵².

Con la ripresa del tema in *Beweis dasz der Minnesang Meistergesang ist*, il giudizio si arricchisce di sfumature socio-politiche, lasciando trasparire ammirazione per un'epoca in cui la poesia era espressione dell'esistente coesione sociale e oggetto di condivisione da parte dell'intera nazione. A partire dal periodo di fioritura dei *Meistergesänge*, invece, essa sarebbe cominciata a divenire sempre più prerogativa di una sola parte della popolazione,

⁵⁰ J. Grimm, *Über Ossian* (1863), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., pp. 537-538; trad. it.: Manca poco e sono passati cento anni, da quando nella punta occidentale dell'Europa, ove non se ne presumeva l'esistenza, affiorarono poesie epiche, che nel bel mezzo di un'epoca infiacchita diffusero toni freschi [...]. Da noi in Germania furono Goethe e Herder, che receperono Ossian con entusiasmo [...].

⁵¹ Cfr. J. Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 1.

⁵² Cfr. J. Grimm, *Etwas über Meister- und Minnege-sang*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 8.

precisamente quella nobile e colta, rispecchiando in tal modo le crescenti divisioni in atto⁵³.

Anche sul piano individuale il passaggio dall'era della *Naturpoesie* a quella della *Kunstpoesie* avrebbe avuto ripercussioni negative, implicando la perdita di una dimensione che consentiva, insieme a una maggiore accessibilità ai segreti della natura, anche un meno problematico processo di introspezione personale. È nel senso di un sopravvenuto straniamento dell'uomo da se stesso e dal resto del creato, infatti, che può essere interpretato uno dei passaggi forse più criptici della prefazione di *Über den altdeutschen Meistergesang*, in cui si legge che gli antenati avrebbero avuto la possibilità di trarre indicazioni e conferme dal confronto con la natura, mentre i moderni sarebbero per lo più destinati a smarrirvisi, potendo valutare il corso del proprio destino solo in termini retrospettivi:

Die Vorfahren schauten in dem Brunnen sich selbst und ihr Leben, wir fühlen das nur historisch mit und nach, allein zugleich senken wir in die Tiefe ein.⁵⁴

Nella stessa *Vorrede*, la metafora a cui Grimm ricorre per rappresentare la vitalità e la capacità di complessa interazione dei diversi rami della poesia – paragonando questi ultimi a filoni minerari che si intersecano nel sottosuolo e che, alla stregua di materia organica, stranamente «crescono»⁵⁵ – potrebbe rimandare, accettando l'ipotesi di Ehrismann di identificare nell'oro la *Naturpoesie* e nell'argento la *Kunstpoesie*⁵⁶, al mito classico del *Goldenes Zeitalter* (età dell'oro), secondo il cui schema il genere umano sarebbe passato da un primigenio e ideale periodo aureo a una successiva età dell'argento, inferiore per livello di appagamento sia fisico che spirituale.

Un più concreto richiamo a questo modello antichissimo, che attribuisce al distacco dalla natura e all'affermarsi della civilizzazione l'inizio della fase di decadenza, è contenuto nella lettera del 20 maggio 1811 indirizzata ad Arnim, in cui viene esplicitamente menzionato a sostegno del dualismo *Natur-/Kunstpoesie*. Di fronte allo scetticismo dell'amico, propenso a negare *tout court* l'esistenza degli opposti, Grimm fa appello all'incontrovertibilità del mito del *Goldenes Zeitalter*, accreditato a suo dire dai plurimi richiami letterari risalenti a periodi della storia anche molto lontani tra loro: dalle prime tracce nell'opera di Esiodo, fino a Empedocle e a Virgilio.

⁵³ Cfr. J. Grimm, *Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 13-14.

⁵⁴ J. Grimm, *Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., pp. 6-7; trad. it.: Specchiandosi alla fonte gli avi scorgevano se stessi e la propria vita, noi percepiamo e condividiamo ciò solo in senso storico, solo che al tempo stesso affondiamo nell'abisso.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 5.

⁵⁶ Cfr. O. Ehrismann, *Vorwort*, in J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 10*.

In quest'occasione il parallelismo tra i minerali simbolo delle diverse epoche e le categorie poetiche è esplicito: la fruibilità senza tempo dei prodotti della *Naturpoesie* viene accomunata all'incorruttibilità dell'oro, mentre la *Kunstpoesie*, soggetta al passare dei gusti e delle mode, sarebbe destinata a coprirsi di «ruggine» come il ferro. L'accenno al più lungo processo di lavorazione di questo metallo, inoltre, allude alla minore spontaneità e al maggior bisogno di elaborazione che renderebbero peculiarmente artificioso quest'ultimo tipo di poesia:

Du willst überhaupt nichts von Gegensätzen wissen; sie liegen doch in der ganzen Natur. [...] Ich widerlege Dich mit dem, der in allen Mythen wiederkehrt [...]. Ich meine den Unterschied zwischen der goldnen, silbernen und eisernen Zeit, und was alle Mythen aussagen, läßt sich nicht wegraisonniren, sondern ist wahr. Das Gold ist rein, in sich herrlich, unzerstörlich; das Eisen auch wahr und organisch, aber großer Politur und Verarbeitung fähig [...] auch unterliegt es dem Rost.⁵⁷

Proseguendo con l'applicazione del celebre mito alla storia della poesia, la *silberne Zeit* (età dell'argento) viene poco più avanti identificata con il periodo del *Meistergesang*, dalle rime «squillanti»⁵⁸ come l'argento (il quale sarebbe nel complesso meno consistente dell'oro), coerentemente con il fatto che già nei saggi e nel testo dedicati all'argomento esso era stato indicato come una possibile area di intersezione e transizione fra le due più distinte fasi *Natur/Kunst*. Le categorie poetiche, infatti, tenderebbero talora, come i filoni minerari del sottosuolo, a intrecciarsi fra loro, essendo il confine tra il vecchio e il nuovo non lineare, e con alternante prevalenza dell'uno sull'altro⁵⁹.

Nell'ambito dei numerosi chiarimenti concettuali offerti in questa epistola, emerge anche come, forse ancor più dell'allontanamento dalla natura e del connesso declino della poesia 'naturale', sia determinante quale fattore causale del *Verfall* la perdita del rapporto privilegiato con Dio, di cui godevano i primi uomini: il passaggio relativo descrive un'età dell'oro in cui essi sarebbero caratterizzati da una connaturata inclinazione al sacro e da una maggiore purezza rispetto ai popoli successivi⁶⁰. Con una meta-

⁵⁷ R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 119; trad. it.: Tu non vuoi assolutamente saperne degli opposti; tuttavia essi si trovano nella totalità della natura. [...] Ti controbatto con quello che ricorre in tutti i miti [...]. Intendo la differenza tra l'età dell'oro, dell'argento e del ferro, e ciò che tutti i miti dichiarano non può essere confutato, piuttosto va preso come vero. L'oro è puro, splendido in sé, indistruttibile; anche il ferro è autentico e organico, ma adatto a maggior lucidatura e lavorazione [...] è soggetto inoltre alla ruggine.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 118.

⁶⁰ Insieme alla contestuale premessa sull'indiscussa origine divina dell'uomo, il passaggio costituisce di per sé una sincera attestazione di fede. Una profonda riconsi-

fora estremamente poetica, in cui è avvertibile l'eco della teoria delle idee di Platone, Grimm accomuna lo stato di grazia dei primi uomini – dovuto al ricordo in loro particolarmente vivo, proprio perché temporalmente più vicino, del «göttlicher Ausgang» (origine divina) – al fenomeno fisico secondo cui degli oggetti chiari repentinamente trasferiti al buio dopo essere stati esposti all'intensa luce del sole, ne conservano ancora per qualche secondo i bagliori:

Ich glaube, spüre und traue, daß etwas Göttliches in uns ist, das von Gott ausgegangen ist und uns wieder zu ihm führt. [...]

Die alten Menschen sind größer, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet, etwa wie helle, reine Körper noch eine Weile fortleuchten oder glänzen, wenn man sie unmittelbar aus dem grellen Sonnenstrahl in dichte Dunkelheit versetzt.⁶¹

È interessante notare come, in questa stessa sede, l'autore inserisca una digressione su un tema di cui si era già iniziato a occupare, la linguistica, e a cui si dedicherà in modo esclusivo dopo il completamento dei due volumi delle *Deutsche Sagen*, fino alla pubblicazione dei primi risultati con la *Deutsche Grammatik* (1819; Grammatica tedesca), sufficienti a lasciare un segno indelebile nella storia di questa disciplina. Così come nella storia della poesia l'affermazione della *Kunstpoesie* compromette senz'appello la possibilità di eguagliare i vertici passati, un conciso parallelo con l'evoluzione della lingua mostra come col tempo siano andate perdute, anche in questo campo, le proprietà di maggior fascino, quelle che contribuivano in grande misura allo specifico alone di magia e mistero del linguaggio, la scomparsa delle quali appare difficilmente compensabile con l'acquisizione di diverse, ancorché richieste dal mutare dei tempi e delle circostanze, funzionalità.

La sopravvenuta capacità di formare nuove parole accorpando quelle già esistenti, ovvero il tipico procedimento tedesco della *Zusammensetzung* (composizione), amplierebbe, a giudizio di Grimm, solo apparentemen-

derazione della questione religiosa coinvolse del resto molti membri del movimento romantico, a partire dai *Frühromantiker*, con un sovvertimento dell'atteggiamento razionalistico ateo prevalente durante il secolo dei lumi e, in diversi casi, eclatanti conversioni al cattolicesimo. Riguardo al forte sentimento religioso cristiano di Jacob e Wilhelm Grimm e alla sua influenza sulla loro concezione del mondo e della storia, cfr. E. Tonnellat, *Les Frères Grimm*, Librairie Armand Colin, Paris 1912, pp. 9-10.

⁶¹ R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 117; trad. it.: Io credo, sento e ho fede nel fatto che ci sia qualcosa di divino in noi, che proviene da Dio e che a lui ci riconduce. [...] Gli antichi sono stati più grandi, più puri e più religiosi di noi, in loro e su di loro brillava ancora la luce dell'origine divina, un po' come corpi chiari, puri che continuano a splendere o brillare ancora per qualche istante, qualora li si trasferisca direttamente dai vividi raggi solari in una fitta oscurità.

te le risorse della lingua, in realtà intrinsecamente più ricca durante lo stadio precedente, quando la polivalenza di vocaboli più semplici e meno numerosi, ma sorprendentemente duttili e flessivi, rappresentava fonte di «wahre Wunder»⁶² (autentiche meraviglie). È, dunque, ancora una volta la meraviglia, l'arcano, che in questo caso avvolge gli antichi meccanismi linguistici, a rendere – al pari dei frutti spontanei della poesia 'naturale' – il passato preferibile e a configurare il presente come stato di declino, dominato da tendenze prosaiche e artificiose. Anche nella storia della lingua la rimpianta innocenza risulta sostituita dall'ampollosità e la forma, un tempo semplice, appesantita da un gran dispiego di mezzi:

Ferner: die alte Poesie ist ganz wie die alte Sprache einfach und nur in sich selber reich. [...] Die neue Sprache hat die Unschuld verloren, und ist äußerlich reicher geworden, aber durch Zusammensetzung und Zufall, und braucht daher manchmal großer Zurüstung, um einen einfachen Satz auszudrücken.⁶³

Anche una maggiore cognizione di causa, ottenuta attraverso gli approfonditi studi che precludono la pubblicazione della *Deutsche Grammatik*, porta Jacob a ribadire la superiorità dello stadio più antico dell'idioma nazionale: in esso la lingua sarebbe stata, infatti, caratterizzata da qualità come purezza, altisonanza, capacità di combinare armoniosamente sonorità tenui e ruvide, libertà nella sintassi, grazia e audacia sorprendenti. Questi tangibili punti di forza sono, ancora una volta, indicati quale conseguenza positiva di un'esistenza a stretto contatto con la natura, che avrebbe contribuito ad affinare i sensi degli uomini, infondendo loro una forza espressiva, oltre che fisica, del cui pieno potenziale restavano essi stessi per lo più inconsapevoli. Il mistero di questo benefico influsso era allora semplicemente vissuto, piuttosto che indagato:

Man kann diese innere, leibliche Stärke der alten Sprache vergleichen mit dem scharfen Gesicht, Gehör, Geruch der Wilden, die einfach in der Natur leben und sich gesunder, behender Gliedmaßen erfreuen. Es waltet überhaupt mehr unbewusste Kraft als verbraucht wird, und manches Geheimnis, nach dem niemand fragt [...].⁶⁴

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*; trad. it.: Inoltre: l'antica poesia è esattamente come l'antica lingua e ricca solo nell'intimo. [...] La lingua moderna ha perso l'innocenza, ed è diventata esteriormente più ricca, tuttavia attraverso la composizione e il caso, e necessita pertanto talora di un maggiore allestimento, anche per esprimere una semplice frase.

⁶⁴ J. Grimm, *Deutsche Grammatik* (1819), Bd. I, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1840, p. 21; trad. it.: Si può paragonare questa intima, sensuale forza della lingua antica con l'acutezza della vista, dell'udito e dell'odorato dei selvaggi, che semplicemente vivono nella natura e godono di arti più sani, più agili. È in campo soprattutto una forza inconsapevole, in misura maggiore rispetto a quanto di essa venga effettivamente utilizzato, e molti segreti, riguardo ai quali nessuno si pone domande [...].

Della lingua moderna, il cui sangue scorre «più denso»⁶⁵, è rilevata la rigidità, un'eufonia che ha perso ogni spontaneità in quanto scientemente ricercata attraverso l'eliminazione dei suoni ruvidi, la mancanza di versatilità a causa della riduzione del numero delle radici, il ricorso a espedienti per compensare le scomparse capacità flessive. Alla presa d'atto di un progresso linguistico che va a beneficio di una maggiore complessità intellettuale, fa eco il rimpianto per la perdita dell'antico fascino e di un mirabile potere di adesione al mondo delle forme sensibili:

Von dem zauberhaften Widerschein der Formen ist wenigens übrig, sie sehen eintönig, trüb und verworren aus. [...] der geistige Fortschritt der Sprache scheint Abnahme ihres sinnlichen Elements nach sich gezogen, wo nicht gefordert zu haben.⁶⁶

Nel lungo saggio *Über den Ursprung der Sprache*, Grimm affronta in tutte le sue sfaccettature il più grande «Räthsel der Sprache»⁶⁷ (mistero della lingua), quello legato alla sua origine, e anche se, nel vaglio delle ipotesi, quella relativa a una possibile rivelazione divina – che prevede un suggestivo inserimento della lingua a pieno titolo nel mondo della natura e il richiamo a un *Goldenes Zeitalter* in cui l'uomo poteva trattarsi in familiare conversazione con gli animali⁶⁸ – sembrerebbe maggiormente affascinare l'autore, essa viene poi rigettata a favore di una teoria evuzionista più razionale. Tuttavia, a distanza di quarant'anni dalla succitata epistola ad Arnim, si riscontra, in questa trattazione, un'immutata convinzione che il periodo in cui la lingua tedesca, così come quella greca, romana, indiana e persiana, ha offerto la più ricca e ammirevole perfezione formale sia da tempo tramontato. La pervasiva e vivificante presenza di elementi sensuali e spirituali, l'armonia e la particolare intima forza, l'elasticità dei procedimenti flessivi sarebbero, infatti, decadute nel tempo per favorire un maggiore sviluppo del discorso, e renderlo in grado di tenere il passo con l'arricchimento del pensiero. Il fatto che ciò venga definito, in ogni caso, un vantaggio da non sottovalutare è poca cosa di fronte alla profusione di lodi per l'antico splendore⁶⁹.

Anche da quella sorta di 'punto della situazione' con cui si apre l'*Auforderung* (esortazione)⁷⁰ contenuta nella lettera a Brentano del 22 genna-

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*; trad. it.: Del magico riflesso delle forme è rimasto poco, esse appaiono ripetitive, offuscate e confuse. [...] il progresso spirituale della lingua sembra aver portato con sé, quando non addirittura promosso, una riduzione del suo elemento sensuale.

⁶⁷ J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 297.

⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 260-262.

⁶⁹ Cfr. ivi, pp. 281-283.

⁷⁰ Da Jacob stilata per sollecitare il pubblico tedesco a trascrivere e inviare testimonianze orali di antica cultura popolare locale, le quali, una volta raccolte, avrebbero co-

io 1811, emerge netto il giudizio di Grimm su un presente percepito come peggiore dell'epoca precedente, non solo perché inferiore negli ideali e nella produzione poetica, ma anche perché stenta a riconoscere la grandezza passata, trascurando una riconnessione con essa che sarebbe, invece, fonte di consolazione e ispirazione. Solo in quest'ottica tipicamente romantica, infatti, il futuro può offrire speranza di riscatto:

Wir aber stehen noch in der Mitte, die freilich schlechter als der Anfang, hoffentlich schlechter als die Zukunft, in keinem Fall jedoch unglücklichselig zu nennen ist, da sie so trostreich.⁷¹

Otfrid Ehrismann coglie la natura di fondo non pessimistica della visione grimmiana, mettendola in rapporto alla *Naturphilosophie* del filosofo romantico Friedrich Wilhelm Schelling, e distingue, a questo fine, una «relative Vollkommenheit»⁷² (perfezione relativa) dell'origine, caratterizzata dal dominio della natura e dall'inconsapevolezza umana, da una futura «absolute Vollkommenheit»⁷³ (perfezione assoluta) della fine, a cui il presente, misto di decadenza e progresso, tende. Accredita, tuttavia, a diritto, a Jacob Grimm una posizione più concreta rispetto alle astratte teorie di Schelling sull'eterno divenire, in cui passato e presente sarebbero immersi, e gli riconosce un atteggiamento in linea con lo spirito della corrente romantica: volto al 'bel' passato, per la cui scomparsa è inevitabile sentirsi in lutto, ma fiducioso nella possibilità di trovare in esso i fili del destino e gli stimoli per guardare fattivamente al futuro⁷⁴.

1.3.2 Critica del presente e ruolo della poesia in Friedrich Schlegel

Il capovolgimento della concezione illuministica della storia quale progressiva somma di conquiste e miglioramenti, riguardo cui segnali inequivocabili erano giunti già da grandi figure del Settecento quali Rousseau e Herder, è una delle prerogative del Romanticismo tedesco, ben presente sin dal suo primo periodo, quando il rifiuto di un presente percepito come disarmonico si accompagna, sulla scia dei recenti eventi rivoluzionari

stituito materiale per un libro o una rivista da denominare *Altdeutscher Sammler* (raccoltore di antichità tedesche); il progetto non fu, però, mai realizzato.

⁷¹ R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart-Berlin 1914, pp. 164-165; trad. it.: Noi ci troviamo tuttavia ancora nell'epoca di mezzo, che, indubbiamente peggiore di quella iniziale, e, si spera, di quella futura, in nessun caso è però da definirsi infelice, dato che offre così grande motivo di consolazione.

⁷² O. Ehrismann, *Vorwort*, in J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 9*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 8*-9*.

francesi, a un grande impeto di rinnovamento, sostenuto da aspettative e speranze che verranno in parte a mancare durante i successivi periodi della *Hoch-* e *Spätromantik* (tardo Romanticismo). In particolare nell'ambito del circolo di Jena, che fu punto di incontro della nascente *Frühromantik* intorno a metà degli anni Novanta del 1700, i fratelli August e Friedrich Schlegel furono tra coloro che intendevano opporsi alla decadenza della realtà con l'introduzione di un concetto di arte nuova, progressiva e universale, sempre in grado di rigenerarsi.

Questa, come essi annunciavano dalle pagine della rivista «Athenäum» da loro fondata, avrebbe assunto un ruolo capace di metter fine all'incessante processo in atto di corruzione delle forme, al meccanismo del consumo e dell'oblio, quali principali cause del degrado della cultura contemporanea, dando a sua volta inizio a un'epoca di continua palingenesi⁷⁵. L'intero testo di *Gespräch über die Poesie*, pubblicato da Friedrich Schlegel nel 1800, è puntellato di critiche al Settecento, definito secolo eccessivamente erudito, prosaico e senza fantasia, in cui le opere letterarie di una certa originalità costituiscono eccezioni, pur rimanendo comunque non accostabili a quelle dei grandi autori del passato. I contemporanei, d'altronde, cresciuti in condizioni malsane, sarebbero portati a dar vita a prodotti artistici altrettanto malsani, e, in tal senso, non possono nemmeno essere avanzate grosse pretese:

Wir dürfen nun einmal die Forderungen in diesem Stück an die Menschen der jetzigen Zeit nicht zu hoch spannen, und was in so kränklichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann selbst natürlicherweise nicht anderes als kränklich sein.⁷⁶

Alla Germania, nazione «sempre più ottusa e brutale», viene rinfacciato di contribuire al declino, in quanto incapace di mettere a frutto la profondità di pensiero e il genio che contraddistingue alcuni dei propri artisti, non offrendo loro adeguate possibilità di espressione⁷⁷. Viene celebrata, invece – secondo una concezione collocabile idealmente lungo il 'filo rosso' che va da Herder a Jacob Grimm – la poesia dell'umanità primigenia, priva di artifici e intrisa della stessa grandezza e sacralità della natura, alla quale è accomunata. Come quest'ultima, infatti, anch'essa non avrebbe avuto bisogno di essere inventata, essendo germogliata spontanea sulla terra al pari delle forme di vita animale e vegetale, né tantomeno di essere conservata e codificata con regole soffo-

⁷⁵ Cfr. A. Lavagetto, *Prefazione*, in F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. VIII-IX.

⁷⁶ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., p. 331; trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 54: «Su questo punto non dobbiamo pretendere troppo dai nostri contemporanei; ciò che è cresciuto in condizioni malsane non può che essere malsano».

⁷⁷ Cfr. ivi, pp. 319-320; trad. it. ivi, pp. 42-43.

canti o impalcature teoriche. Si prefigura, quindi, nella concezione poetica di Friedrich Schlegel, quel mistero relativo alla nascita della poesia, riconducibile all'opera, particolarmente feconda sotto certe condizioni, di forze profonde e invisibili, che così ampio sviluppo avrà nell'idea di *Naturpoesie* grimmiana:

Es ist nicht nötig, dass irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte. Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen die sich fröhlich vermehrten; so blüht auch Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet.⁷⁸

Avendo iniziato Friedrich Schlegel, prima ancora che come romantico, la sua carriera come classicista, «fervente» – a detta di Ladislao Mittner – e «grecomane»⁷⁹, i maggiori tributi sono, nella parte del *Gespräch* intitolata *Epochen der Dichtkunst* (Epoche della poesia), offerti alla poesia greca, fonte primaria per gli Europei: questa, al suo apice con Omero e l'antica scuola degli Omeridi, gli si presenta incomparabilmente duttile e fluida, possente e inestinguibile, paragonabile a un mare in cui si rispecchiano la ricchezza della terra e lo splendore del cielo⁸⁰. Qualche anno prima, in *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797)⁸¹, Schlegel denunciava la frattura insanabile prodottasi nella coscienza occidentale con la fine della cultura greca, e il conseguente estraniamento dell'uomo dal corso naturale delle cose.

Come Herder, che, ispirato dall'«eccellente analisi»⁸² di Thomas Blackwell sull'argomento, dedicò a Omero più saggi, esaltando il valore enciclopedico dei

⁷⁸ Ivi, p. 285; trad. it. ivi, pp. 4-5: «Non occorre che qualcuno si sforzi, con discorsi e dottrine ragionevoli, di conservare e diffondere la poesia, o addirittura di crearla, inventarla, idearla e darle un codice penale, come tanto volentieri farebbe la poetica. Come il cuore della terra si rivesti da solo di organismi e vegetazione, come la vita scaturì da sola dalle profondità e tutto si riempì di esseri che gioiosamente si moltiplicavano, così la poesia germoglia spontanea dall'invisibile energia primigenia dell'umanità, non appena il caldo raggio del sole divino la colpisca e la feconda».

⁷⁹ L. Mittner, *Ambivalenze romantiche. Studi sul romanticismo tedesco*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1954, pp. 193-194.

⁸⁰ Cfr. F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., pp. 290-291.

⁸¹ Cfr. F. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), hrsg. von P. Hankamer, H. Küpper Verlag, Godesberg 1947; trad. it. di A. Lavagetto, *Sullo studio della poesia greca*, Guida Editori, Napoli 1988.

⁸² J.G. Herder, *Homer, ein Günstling der Zeit* (1795), in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von A. Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880, Bd. II, p. 307.

suoi poemi, massima espressione di quella «Wahrheit, Einfalt und Pracht»⁸³ (verità, semplicità e grandiosità) caratterizzanti l'arte greca, anche Schlegel, dunque, attribuisce grande rilevanza all'epica omerica e in genere al primo nucleo della poesia greca, ritenuto «die Poesie selbst» («l'essenza stessa della poesia»)⁸⁴. Al suo confronto quello che segue fino ai giorni correnti non sarebbe che residuo, eco, reminescenza isolata o tentativo approssimato di ritorno a quel sommo olimpo della poesia⁸⁵. Inoltre, così come Herder nelle pagine del saggio *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* si dichiara convinto che cicli epici di importanza pari a quelli dell'aedo scozzese – ritenuto figura autentica e oggetto di un parallelo con Omero nel saggio *Homer und Ossian* (Omero e Ossian) del 1795⁸⁶ – esistano anche a opera di connazionali e necessitino solo di un'accurata azione di riscoperta e raccolta⁸⁷, anche Schlegel nel *Gespräch* esorta i tedeschi, autori nel tardo medioevo del nuovo poema eroico europeo, a tornare alle proprie origini linguistiche e letterarie, sino a tale «incontaminata fonte di acqua sorgiva» che si riversò sull'Europa⁸⁸. Ai fini di un risveglio dell'antico e nobile spirito che ancora riposa, caduto nell'oblio, è promosso lo studio dei documenti del passato nazionale, tra i quali *in primis* il canto dei Nibelunghi, e all'accorato appello ai connazionali affinché la letteratura tedesca possa tornare a servirsi di quegli antichi ed eccellenti «mezzi», Schlegel aggiunge l'auspicio che essa possa anche diventare oggetto di un'appropriata disciplina scientifica, precisa e approfondita, a cura di un gruppo di «wahre Gelehrten» (veri studiosi)⁸⁹.

L'invito espresso sin dai primi anni Settanta del 1700 da Herder – annoverato per quest'aspetto da Wilhelm Scherer tra i «Väter der Romantik»⁹⁰ (padri del romanticismo) – a superare il declino del presente attraverso il recupero e la valorizzazione della poesia popolare nazionale, viene dunque rinnovato da Schlegel un quarto di secolo dopo, ma, sotto l'entusiastica spinta propulsiva che anima la prima fase del movimento, questi è più portato a confidare nella forza rigeneratrice di un'imminente grande rivoluzione romantica, destinata a dilagare in tutte le scienze e le arti, e nel «caos primor-

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 310-311.

⁸⁴ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., p. 293; trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 15.

⁸⁵ Cfr. *ibidem*.

⁸⁶ Cfr. J.G. Herder, *Homer und Ossian* (1795), in Id., *Ausgewählte Werke*, cit., pp. 131-142.

⁸⁷ Cfr. J.G. Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel...*, in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, cit., pp. 480-481.

⁸⁸ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., p. 297; trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 19.

⁸⁹ *Ivi*, p. 303; trad. it. *ivi*, pp. 27-28.

⁹⁰ W. Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 54.

diale» utile per un rinnovamento radicale, che arresti il corso della ragione pensante e riporti al «disordine bello della fantasia»⁹¹. Sarà, invece, più tardi Jacob Grimm, con altrettanto presente la poesia epica greca a modello di grandezza, efficacia e spontaneità, a farsi protagonista ed esecutore di quella «unmittelbare Wirkung» (azione immediata) che lo Scherer registra come mancante, a fronte di tanta chiarezza di propositi, già in Herder⁹². Senza nutrire aspettative per salvifici cambiamenti epocali – parteciperà del resto egli stesso, a Vienna nel 1815, al congresso preposto a restaurare l'ordine preesistente gli eventi rivoluzionari e napoleonici in Europa – Grimm dedica, infatti, sin dagli esordi le sue migliori energie alla storia dell'antica poesia nazionale, con particolare attenzione proprio a quelle forme di *Volksdichtung* (poesia popolare) che Herder segnalava come sopravvivenuti nella sola tradizione orale. Dai *Frühromantiker* lo separa la prospettiva storica che ne condiziona la visione programmatica: l'influenza francese rappresenta, con l'avvio del nuovo secolo, una minaccia più che una fonte di speranza e, in quest'ottica, per il futuro della Germania si impone la necessità di interventi, che Jacob, insieme al fratello, recepisce offrendo il proprio monumentale contributo ai fini di una ricostruzione del tessuto culturale, sentita ormai inderogabile.

Anche al cronologicamente più vicino appello di Friedrich Schlegel, considerato sin nella parte relativa all'istituzione di una scienza *ad hoc* finalizzata alla salvaguardia del patrimonio poetico, niente sembra rispondere meglio dell'operato del *wahrer Gelehrte* Jacob Grimm, condotto secondo quell'approccio analitico e rigoroso che, applicato in campo letterario e linguistico, gli valse il titolo di padre fondatore della germanistica.

1.3.3 *L'età dell'oro secondo Gotthilf H. Schubert*

Tra le personalità romantiche che assegnano un grande rilievo al contrasto tra passato mitizzato e presente percepito come deficitario, è opportuno soffermarsi, per l'originalità dell'opera e i suoi potenziali punti in comune con la concezione grimmiana, sulla figura di Gotthilf Heinrich Schubert, medico e naturalista che negli anni universitari fece parte, come gli Schlegel, del circolo di Jena. Proprio in quella fucina di nuovi stimoli e idee egli recepì le teorie di Schelling sulla *Naturphilosophie*, e le adottò come base di partenza per l'analisi di aspetti della natura umana meno apparenti e fino ad allora trascurati dalla scienza. Nel pionieristico trattato *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Aspetti del lato notturno delle scienze naturali) pubblicato nel 1808 e profusamente elogiato da Grimm nella

⁹¹ Cfr. F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., pp. 314-319; trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. 37-42.

⁹² Cfr. W. Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 54.

lettera a Savigny del 14 aprile 1809⁹³, Schubert descrive uno stadio primigenio caratterizzato da una perfetta armonia con la natura, sia organica che inorganica, con cui l'uomo condividerrebbe l'origine e a cui sarebbe legato da connessioni ben più estese e profonde di quanto generalmente stimato. La scomposizione dell'unità originaria attraverso il progressivo, fisiologico insorgere di contrasti – processo che corrisponde alla fase 'dialettica' della filosofia idealistica tedesca, trasposto da Schelling nel modello naturfilosofico quale stadio intermedio corrente di decadenza – e il conseguente *Verfall*, preluderebbero a una futura rinnovata convergenza, in vista di un grado di coesione superiore a quello iniziale.

Nella prima delle quattordici *Vorlesungen* (lezioni) in cui il testo si ripartisce, Schubert si richiama al *Goldenes Zeitalter* di Esiodo, era di Cronos/Urano antecedente a quella di Zeus/Giove, a significare una *Blütezeit* (periodo aureo) in cui la sintonia con la natura avrebbe assicurato ai primi uomini non solo supporto nella comprensione del proprio destino, ma anche conferito loro capacità divinatorie di cui deboli tracce, contenute ad esempio nei sogni premonitori, sarebbero riscontrabili fino ai giorni nostri. Proprio lo studio di tali fenomeni, in quanto non concepibili da parte della ragione, rappresenta il tentativo di un uomo di scienza romantico di indicare e superare i limiti del razionalismo illuminista.

Come in Grimm, le caratteristiche precipue della *Blütezeit* sono l'incosapevolezza, il senso di sacralità nel rapporto dell'uomo con la natura, la rassicurante percezione di far parte integrante di un universo animato (contrapposta al senso di straniamento successivo), e, in particolare, una spontaneità di espressione poetica che – come la *Naturpoesie* grimmiana – è frutto di un «göttliche Instinkt» (istinto divino), ovvero attestazione di una maggiore vicinanza con la divinità, di cui la poesia stessa risulta, almeno in parte, emanazione indiretta:

Noch in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur, ohne eignen Willen, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, sehen wir unser noch junges Geschlecht, unter dem Szepter des Uranus froh. Damals hat nicht der Geist des Menschen die Natur, sondern diese den Geist des Menschen lebendig erfaßt, und die Mutter, welche das wunderbare Wesen geboren, hat es noch einige Zeit aus der Tiefe ihres Daseins ernährt.

⁹³ Cfr. W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 69: «Ich habe lange kein Buch gelesen, das mir so wohl gefallen hätte, als Schuberts [...] Ansichten der Naturwissenschaft. Es ist so bewußt geschrieben, und geht von Herzen und geht auch dahin»; trad. it.: Da tempo non avevo letto un libro che mi sia piaciuto così tanto come le *Ansichten der Naturwissenschaft* di Schubert [...]. È scritto così consapevolmente, esce dal cuore ed è a questo diretto.

Es hat in jenen Tagen nicht der Geist des Menschen den Gestirnen, sondern diese dem Dasein des Menschen Gesetze gegeben [...].⁹⁴

Anche secondo Schubert il confronto con il presente offre l'immagine problematica di un'umanità perplessa e priva di direzione, per la quale la natura ha perduto il carattere di sacralità e purezza originario:

[...] jene erste Zeit, welche unser Geschlecht in tiefer Harmonie mit der ganzen Natur verlebt, wird uns von allen Völkern der darauf folgenden Vorwelt, als eine Zeit des seligen Friedens, und paradiesischer Freuden beschrieben. Sie ist es, welche die Griechen und einige noch viel ältere Völker, unter dem Namen des goldenen Zeitalters preisen. Eine Zeit der Kindheit ist es gewesen, höher aber als diese hilflose Kindheit, welche wir jetzt kennen.⁹⁵

Quello che lo studioso ha cura di dimostrare, a partire dalla seconda *Vorlesung*, è che lo stato primordiale da cui la razza umana si è affrancata nel corso della sua storia non sarebbe stato puramente rozzo e selvaggio, quanto caratterizzato dalla disponibilità di determinate conoscenze e innate abilità, venute gradatamente meno man mano che l'influsso dell'istinto è stato soppiantato dalla volontà e dal crescente esercizio del libero arbitrio. Questo avrebbe elevato l'uomo al di sopra degli altri animali, ma al tempo stesso anche isolato, estraniato dal regno della natura⁹⁶. La contrapposizione tra istinto, quale insieme di impulsi che infallibilmente guidano ancor oggi il neonato nei primi anni di vita, e volontà, che subentra in seguito a scapito del primo, sembra dunque far leva su quel principio di compiutezza in sé e superiorità della natura rispetto a qualsiasi opera o artefatto dell'ingegno umano, che è alla base della dicotomia grimmiana *Natur-/Kunstpoesie*⁹⁷. La

⁹⁴ G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), riproduzione anastatica della prima edizione Arnoldsche Buchhandlung, Dresden-Leipzig 1808, presso Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Dresden 1967, p. 4; trad. it.: Ancora nella prima sacra armonia con la natura, priva di un proprio volere, appagata del divino istinto della preveggenza e dell'arte poetica, vediamo la nostra specie ancora giovane, felice sotto lo scettro di Urano. Allora non era lo spirito dell'uomo che afferrava la natura, bensì quest'ultima, animatamente, lo spirito dell'uomo, e la madre che aveva partorito quella creatura meravigliosa, l'ha nutrita ancora per qualche tempo dal profondo del suo essere. In quei giorni non era lo spirito dell'uomo che dava leggi alle stelle, bensì quest'ultime alla vita dell'uomo [...].

⁹⁵ Ivi, p. 7; trad. it.: [...] quel primo periodo, che la nostra specie ha trascorso in profonda armonia con l'intera natura, è descritto da tutti i popoli successivi come un'epoca di pace beata e gioie paradisiache. Esso è ciò che i greci e i popoli ancora più antichi lodano sotto il nome di età dell'oro. Fu un periodo di infanzia, più nobile, tuttavia, di questa infanzia perplessa che sperimentiamo attualmente.

⁹⁶ Cfr. ivi, pp. 24-27.

⁹⁷ Secondo Schubert l'istinto naturale, benché sopraffatto dalla volontà (responsabile *in primis* dell'allontanamento dell'uomo da uno stadio 'aureo' primigenio), permarrrebbe sottotraccia, pronto a manifestarsi inaspettatamente e suscettibile di alimentare

perfezione della natura, visibile in ogni evento che si svolge secondo le sue leggi, sarebbe suffragata altresì dal fatto che raramente i più radicati impulsi istintivi, al contrario della volontà, indurrebbero in inganno:

Es pflegt das, was unmittelbar nach einem nothwendigen Naturgesetz geschieht, jene eigenthümliche Vollendung, Selbst-ständigkeit und Zweckmäßigkeit in sich zu vereinen, welche der Natur selber in allen ihren Wirkungen eigenthümlich ist. Wir finden selten, daß der natürliche Trieb Täuschungen oder Misgriffen ausgesetzt sei, wohl aber ist dieses in gewisser Hinsicht der Wille.⁹⁸

I campi in cui l'uomo, in un passato lontano, avrebbe avuto un grado maggiore di conoscenza sono per Schubert quelli attinenti all'osservazione diretta della natura, a dimostrazione del più stretto rapporto con essa e di una sorta di stato di grazia, quale tipica condizione riconducibile al *Goldenes Zeitalter*. In quanto esempio più eclatante, molte pagine sono dedicate all'astronomia, disciplina in cui livelli di eccellenza superiori a quelli correnti⁹⁹ sarebbero cronologicamente collocabili agli albori di civiltà millenarie come quella indiana, egizia, cinese, scandinava e di altri popoli ancora. La sorprendente validità delle loro metodologie e precisione delle osservazioni, risalenti a svariati millenni avanti Cristo, farebbero dunque dedurre che proprio in quelle epoche antichissime questa scienza avesse toccato il suo apice, mentre successivamente non solo non avrebbe fatto significativi passi in avanti, bensì perso terreno¹⁰⁰.

Avvalendosi degli scritti, fra gli altri, dell'astronomo francese Jean Sylvain Bailly, Schubert sostiene che l'età complessiva dell'astronomia incontrovertibilmente ammonti ad almeno settemila anni, ancorché alcune osservazioni degli indiani, relative all'allineamento dei pianeti, potrebbero risalire addirittura a ventitremila anni fa. In particolare daterebbero a circa

quei fenomeni 'irrazionali' (relativi ad esempio alla dimensione onirica, cara ai romantici in genere), verso cui un maggior interesse da parte della scienza sarebbe peraltro auspicabile: «Und in der Geschichte des Menschen selber, sehen wir das neugebohrne Kind zuerst durch den Instinkt in seine neue Heimath eingeführt, und dieser früheste Begleiter pflegt später, wo der Wille sich entwickelt, blos ohnmächtiger zu werden, nie sich ganz zu entfernen» (ivi, p. 28; trad. it.: E nella storia dell'uomo stesso vediamo come il bimbo appena nato sia introdotto dapprima nella sua nuova dimensione dall'istinto, e come poi questa guida della prmissima ora sia solita venir meno, non appena la volontà si sviluppa, senza mai andarsene del tutto).

⁹⁸ *Ibidem*; trad. it.: Ciò che accade direttamente secondo una necessaria legge naturale, riunisce di solito in sé quelle caratteristiche di perfezione, autonomia e funzionalità che sono proprie della natura in ogni sua azione. Raramente riscontriamo che l'impulso naturale incorra in errori o passi falsi, cosa questa, invece, a cui è ben soggetta per certi aspetti la volontà.

⁹⁹ Al tempo della stesura delle *Ansichten*, inizio secolo XIX.

¹⁰⁰ Cfr. G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, cit., pp. 33-34.

settemilaseicento anni fa le tavole utilizzate ancor oggi dai bramini per calcolare le variazioni della durata dei giorni, in base all'inclinazione dell'orbita ellittica della terra, mentre parimenti antica sarebbe la rilevazione di quelle anomalie nei movimenti del sole che determinano ogni quattromila anni un accorciamento dell'anno solare. Sempre degli indiani è citata la tecnica millenaria che porterebbe a un calcolo di pari precisione, ma più rapido e semplice rispetto a quello europeo, delle eclissi, e altri passaggi evidenziano come questo popolo fosse già in tempi remoti a conoscenza di relazioni numeriche tra gli astri, acquisite da parte della cultura europea solo in tempi relativamente recenti¹⁰¹.

Emblematica sarebbe, tra l'altro, la scoperta da parte degli astronomi caldei di un singolare rapporto tra alcune caratteristiche della terra (ad esempio la lunghezza della circonferenza) e altre della specie umana (quali l'altezza media o la lunghezza media di un passo), suscettibile di lasciar presumere l'esistenza di legami assai più profondi di quello che può sembrare tra questa e il pianeta che la ospita¹⁰².

Altre scienze di cui l'uomo avrebbe dimostrato nella lontana antichità una padronanza ben superiore rispetto a fasi storiche successive sarebbero la botanica, la mineralogia, la zoologia, e ciò, considerando che identiche parti di questo scibile sarebbero riscontrabili presso popoli mai venuti a contatto fra loro, induce Schubert a suffragare la teoria di Bailly riguardo all'esistenza di un *Urvolk* (popolo originario) un tempo in possesso di una conoscenza 'perfetta' nelle discipline relative all'osservazione della natura, a riprova di un grado di sintonia con essa destinato a non essere più uguagliato. A seguito di sopravvenute divisioni, i vari gruppi avrebbero portato con sé nelle migrazioni, e poi trasmesso ai loro discendenti, solo frammenti di una teoria un tempo unica e completa, concepibile con il termine onnicomprensivo di *Naturtheorie* (teoria naturale)¹⁰³. Un concreto aspetto del declino dell'umanità, conseguente all'abbandono di uno stato privilegiato, sarebbe, quindi, secondo l'autore delle *Ansichten* rappresentato proprio dalla perdita progressiva di conoscenze un tempo molto più approfondite sul mondo circostante, che «von Geschlecht zu Geschlecht» (di generazione in generazione) sarebbero diminuite invece di aumentare, all'insaputa dei popoli stessi¹⁰⁴.

Il venir meno di queste conoscenze – la cui origine è identificata in una *Offenbarung* (rivelazione) divina piuttosto che in un più graduale e prosaico processo di apprendimento¹⁰⁵ – e dell'iniziale generosità della terra, avrebbe

¹⁰¹ Ivi, pp. 30-35.

¹⁰² Ivi, p. 41.

¹⁰³ Ivi, pp. 44-49.

¹⁰⁴ Ivi, p. 50.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

spinto l'uomo, per ragioni di sopravvivenza, a dedicarsi al lavoro dei campi, ossia allo *Ackerbau* (agricoltura) e allo sviluppo delle tecniche relative. Come Grimm nella lettera ad Arnim del maggio 1811, anche Schubert chiama in causa, a comprovare l'effettiva esistenza di un *Goldenes Zeitalter*, la testimonianza delle «più antiche saghe», le quali, pur di diversa provenienza geografica, trasmettono concordi l'immagine di un'umanità che, ai primordi della sua storia, usufruisce di una straordinaria benevolenza della natura:

Wenn, nach einer allgemeinen Sage, die Erde im Anfang in der höchsten Fülle und Üppigkeit die Lebensbedürfnisse hervorbrachte, und jener kräftige Trieb der ersten Zeit allmählig abnahm, so kam sich die Natur durch den Menschen, den sie den Ackerbau gelehrt, erst dann zu Hülfe, als die Zeit des ersten Überflusses vorüber war.

Wir haben in den ältesten Sagen der meisten oder aller Völker, Beweise, daß die erste Vorwelt von freiwachsenden Früchten, und nächst dem von der Milch der Kühe gelebt habe.¹⁰⁶

Più oltre si apprende che il valore riconosciuto da Schubert all'astronomia, ai suoi albori inclusiva di tematiche oggi più propriamente pertinenti all'astrologia, è basato soprattutto sulla sua capacità di aiutare a comprendere, meglio di qualsiasi altra scienza, le connessioni tra le vicende dei singoli e i movimenti degli astri, ovvero il legame degli individui con il 'tutto'¹⁰⁷. All'epoca, del resto, i risultati delle osservazioni astronomiche avrebbero coinvolto e interessato, anziché un numero ristretto di studiosi, la totalità della popolazione, alla quale era ben chiaro il nesso tra questa disciplina e l'esistenza umana¹⁰⁸.

È possibile, in questo contesto, cogliere delle affinità con la concezione grimmiana di poesia primigenia, o *Naturpoesie*: anch'essa, nel periodo 'aureo' dell'umanità, sarebbe stata pervasiva, parimenti caratterizzata da una vasta ricezione da parte del popolo e insignita di un ruolo altrettanto cruciale, quale espressione e raffigurazione di un 'tutto' costituito dai sentimenti, dagli avvenimenti e dal destino di una collettività; al contrario, manifestazioni poetiche successive avrebbero implicato una regressione, in quanto volte ad assolvere finalità esclusivamente individuali. In entrambi i casi – astronomia per Schu-

¹⁰⁶ Ivi, p. 51; trad. it.: Se, secondo una saga universale, la terra in principio produceva i beni necessari nella più grande quantità e ricchezza, e quell'istinto vigoroso della prima ora a poco a poco scemò, allora la natura venne in soccorso a se stessa con l'uomo cui essa aveva insegnato a coltivare la terra, quando il tempo della prima abbondanza fu trascorso. Abbiamo, nelle più antiche saghe di tutti i popoli o della maggior parte di essi, prove che le prime generazioni siano vissute di latte vaccino e frutti che crescevano senza bisogno di essere coltivati.

¹⁰⁷ Cfr. ivi, p. 53.

¹⁰⁸ Ivi, p. 57.

bert, poesia per Grimm – la fine della fase aurea e la conseguente decadenza coincide di fatto con la sopravvenuta incapacità di offrire ai fruitori la possibilità di superare la dimensione singola e acquisire consapevolezza di far parte di un disegno superiore universale. Anche la facoltà poetica, peraltro, intesa come insieme di tecnica e ispirazione, sarebbe stata nell'ottica grimmiana ricevuta dall'uomo attraverso una *Offenbarung*, tanto che la perfezione iniziale, tale proprio in virtù delle sue origini, sarebbe stata destinata a corrompersi, di pari passo con la perdita di una percezione del sacrale spontanea e collettiva.

Una simile concezione involutiva, infine, è applicata da entrambi gli studiosi alla storia della lingua: nell'ambito della terza *Vorlesung* delle *Ansichten* il sanscrito, ovvero «die älteste Sprache die wir kennen» (la lingua più antica che si conosca), è definito da Schubert la più perfetta tra tutte le lingue, potendo contare su quelle caratteristiche di semplicità, ricchezza, armoniosità e ritmicità che la accomunerebbero addirittura alla poesia¹⁰⁹.

1.3.4 Savigny e il declino del diritto

A una convergenza di Jacob Grimm sulla contrapposizione tipicamente romantica tra decadenza moderna e grandezza del passato, concorsero indubbiamente anche gli insegnamenti di Savigny, che effetti così influenti ebbero sulla formazione del giovane negli anni universitari di Marburg. La diagnosi negativa del presente e l'idea di un graduale e definitivo allontanamento da un acclarato stato di *Vollkommenheit* (perfezione) costituiscono, infatti, un caposaldo della *Rechtsgeschichte* (storia del diritto) del professore, autore di un'opera in più volumi che fece di lui, in questo settore, un punto di riferimento per i giuristi europei del XIX secolo. Come ricorda Grimm stesso nella missiva a Savigny del 9 marzo 1807, la felice unità tra diritto e prassi raggiunta all'epoca dell'impero romano sarebbe di fatto ormai un obiettivo non più perseguibile nell'attuale sistema legislativo, eccessivamente burocratizzato, e il suo definitivo tramonto avrebbe contribuito alla creazione della frattura tra popolo e istituzioni.

Al pari della poesia e della lingua, dunque, il diritto avrebbe conosciuto il suo massimo splendore in un'epoca lontana, e il fatto che questa fase apicale della sua storia non riguardi in alcun modo il popolo tedesco, è dichiarato dal giovane come uno dei motivi alla base della scelta di abbandonare lo studio della giurisprudenza per dedicarsi – in un momento in cui le mire espansionistiche francesi mettono a dura prova gli ultimi baluardi di unità nazionale¹¹⁰ – a quello dell'antica *Volkspoesie* (poesia popolare), sulle

¹⁰⁹ Ivi, p. 60.

¹¹⁰ Nell'ambito delle guerre napoleoniche la sconfitta della Prussia del 1806 (con la duplice battaglia di Jena e Auerstädt) fu sentita da tutti i tedeschi come della Germania intera; fu in questo momento che nacque il nazionalismo tedesco, e il romanticismo

orme di Herder, Tieck, Brentano. Dalle argomentazioni contenute nell'epistola, infatti, si apprende che un approfondimento della materia giuridica in senso storico risulterebbe inappagante, alla luce di quella romanità alla quale esso finirebbe sempre per rinviare:

Dieses Factum [der höchste Gipfel der Jurisprudenz] hat sich gefunden und bekanntlich in der Geschichte des römischen Staates ereignet. Diese Jurisprudenz [...] ist gewiß recht eigentlich das, wofür wir jetzt das wenig erklärende Wort classisch gebrauchen, die ewigen Säulen eines solchen Gebäudes müssen den Grund sein, wovon immer ausgeht und immer zurückkommen muß, wer ein ernstliches Studium dieser Wissenschaft unterfängt. [...] Studium der Jurisprudenz kann mithin gar nichts anderes bedeuten, als Erforschung des Geistes und Wesens der römischen.¹¹¹

1.3.5 *L'analisi di Schiller*

Vale la pena di segnalare, infine, riguardo al recupero del mito del *Goldenes Zeitalter* e al suo accostamento alla disamina negativa del presente, così come questa tendenza si diffuse in Europa a partire da Rousseau, James Macpherson, Herder e prima ancora di arrivare alla sua ricezione da parte dei romantici tedeschi, l'originale posizione assunta da Friedrich Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung*¹¹², testo a cui molto più tardi Grimm si richiamerà nel saggio *Rede auf Schiller* (Discorso su Schiller), presentato alla Akademie der Wissenschaften di Berlino nel 1859, in occasione del centenario della nascita del poeta-filosofo.

Nella sua complessa trattazione, in cui ripercorre, tra l'altro, anche i saggi herderiani sull'epica inglese e omerica, Schiller affronta il tema della percepita decadenza del presente e il processo di idealizzazione della 'infanzia' dei popoli, incontaminata dai nefasti influssi della ragione e della cultura, con acutezza psicologica e spirito critico, sfociando, viste le premesse kan-

tedesco, da cosmopolitico che era stato in origine, divenne dichiaratamente nazionalistico. Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1964, pp. 695-696.

¹¹¹ W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 29; trad. it.: Questo fatto [l'apice della giurisprudenza] si è verificato ed è, come tutti sanno, avvenuto durante la storia dell'impero romano. Questa giurisprudenza [...] è di certo proprio ciò per cui noi adesso utilizziamo la poco chiarificatrice parola "classico", e le eterne colonne di un tale edificio debbono costituire la base da cui chi intraprende un serio studio di questa scienza, comincia e deve sempre ritornare. [...]. Studio della giurisprudenza, pertanto, non può significare altro che indagine dello spirito e dell'essenza di quella romana.

¹¹² Cfr. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), hrsg. von W.F. Mainland, Basil Blackwell, Oxford 1957; trad. it. di E. Franzini, W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale e altri scritti*, Fabbri Editori, Milano 2005.

tiane da cui si muove, in considerazioni di carattere etico: l'attrazione dei moderni per lo stadio naturale dell'uomo viene da lui interpretata come un anelito a un'esistenza spontanea, libera dalla volontà e obbediente a proprie irrevocabili leggi, che è mosso, in ultima analisi, da un imperativo morale. Sarebbe l'idea da esso rappresentata, infatti, piuttosto che l'oggetto di per sé, il centro d'interesse e il fulcro della *Sehnsucht* (struggimento), estranea, del resto, ai popoli viventi in inconsapevole sincronia con la natura, e l'aspirazione dunque non tanto a quest'ultima, quanto a quelle caratteristiche di verità, innocenza e intima necessità che essa incarna, conferirebbe all'uomo dignità etica¹¹³.

In campo letterario e in termini più propriamente estetici, Schiller divide la poesia in due gruppi distinti: *naif* (ingenua) quella frutto del periodo di primigenia armonia, *sentimentalisch* (sentimentale) quella frutto della fase successiva, volta essenzialmente a rimpiangere il 'bel' passato. I poemi greci, tuttavia, se da una parte rispecchiano il modo di vivere di un popolo a stretto contatto con la natura, testimoniano, dall'altra, anche come il modo di guardare a essa avvenisse allora con la stessa partecipazione emotiva provata nei confronti di uno scudo, un'armatura o un qualsivoglia manufatto, ossia senza traccia di quel sentimentalismo che contraddistingue, invece, lo stadio successivo, a scissione consumata. Pertanto, mentre i moderni aspirerebbero a un impossibile ritorno alla pienezza della casa materna, abbandonata in un eccesso di spavalderia e di autosufficienza, l'amore del greco per le cose prescinde dalla distinzione tra quelle sorte spontaneamente e quelle create dalla tecnica e volontà umane¹¹⁴. Questa differenza è sintetizzata in un'affermazione che definisce due modi di sentire diversi anche nell'oggetto: «Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche» («Essi sentivano in modo naturale, noi sentiamo il naturale»)¹¹⁵.

Vale, in ogni caso, per Schiller una possibilità di alternanza, così come di concomitanza di opere *naiv* e *sentimentalisch* nel corso della storia della poesia: dopo Omero ed Eschilo, ad esempio, un notevole cambio di sensibilità nei confronti del passato, dovuto a una sopravvenuta corruzione etica ed estetica, sarebbe già constatabile al tempo dei greci con Euripide. Avendone forse intuito la non autenticità della figura, Schiller colloca, inoltre, Ossian tra gli autori del secondo gruppo, che lamenterebbero il *Verfall* della propria epoca¹¹⁶. In questo senso l'atteggiamento di Schiller rispetto all'argomento è più distaccato, non trasparendo dall'analisi alcu-

¹¹³ Cfr. F. Schiller, *ivi*, pp. 1-2.

¹¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 15-16.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 17; trad. it. di E. Franzini, W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale e altri scritti*, cit., p. 40.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

na appassionata propensione personale verso alcuno dei due stadi, e il taglio filosofico rende la sua prospettiva assai diversa sia da quella di Herder che lo precedette, che da quella di Jacob Grimm e degli altri romantici che lo seguirono. Il mito del *Goldenes Zeitalter* in sé, la cui base reale è, come abbiamo visto, rivendicata da Grimm nel carteggio con Arnim come inconfutabile¹¹⁷, viene liquidato da Schiller come una «schöne, erhebende Fiktion («una finzione bella e nobilitante»)»¹¹⁸.

Tra i passaggi della trattazione in maggior sintonia con la concezione poetica grimmiana vi sono senz'altro quelli relativi a una «verwickelte Kunst» (arte complicata), che sarebbe subentrata a trasformare la fase iniziale di perfezione in quella successiva, caratterizzata da insoddisfazione e pervasivo senso di incompletezza. In questo modo Schiller conferma l'originaria dicotomia herderiana *Natur/Kunst*, per aderire a quel modello trifasico che sottende all'idealismo tedesco e che trova posto, come abbiamo visto, anche nella *Naturphilosophie* di Schelling:

Die Natur macht ihn [den Mensch] mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. Weil aber das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in seiner Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag.¹¹⁹

Un ruolo negativo viene assegnato all'erudizione e alla cultura, che, in quanto matrici di inevitabile artificiosità, rientrano nel noto concetto di *Kunst* e sono indicate come cause del detrimento di quella istintuale concordanza tra pensiero e mondo sensibile, che solo i primi popoli hanno potuto effettivamente sperimentare¹²⁰.

Grimm si richiama a *Über naive und sentimentalische Dichtung* nell'ambito del confronto tra Goethe e Schiller, su cui si impernia il saggio *Rede auf Schiller*. Nel tentativo di differenziare, forse in modo un po' troppo semplificato, lo spirito della produzione artistica di queste due grandi figure, egli applica a esse stesse le due categorie artistiche: in tal modo Goethe viene definito *naiv*, mentre Schiller *sentimentalisch*¹²¹. Quest'ultimo, infatti, viene commemorato come un «vollkommener tragischer Dichter»

¹¹⁷ Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 119.

¹¹⁸ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, cit., p. 51; trad. it. di E. Franzini, W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale e altri scritti*, cit., p. 81.

¹¹⁹ Ivi, pp. 23-24. Trad. it. ivi, p. 49: «La natura lo rende una sola cosa con se stesso, l'arte lo separa e lo scinde, e per mezzo dell'ideale egli ritorna all'unità. Ma poiché l'ideale è un infinito che egli non può raggiungere mai, l'uomo colto nel suo genere non può divenire perfetto, mentre l'uomo naturale lo può divenire nel suo».

¹²⁰ Cfr. ivi, pp. 22-23.

¹²¹ Cfr. J. Grimm, *Rede auf Schiller* (1859), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 383.

(perfetto poeta tragico), da ammirare soprattutto per lo straordinario talento drammatico, contrapponibile ai tratti epici che caratterizzerebbero pressoché tutta l'opera di Goethe¹²².

1.4 Il valore sacrale della poesia

Alla poesia, dall'impeto lirico 'sturmeriano' già rivitalizzata e riportata in primo piano rispetto alla prosa, forma letteraria privilegiata dal secolo dei lumi, il Romanticismo tedesco attribuisce un ruolo decisamente centrale, così come esplicitato nelle dichiarazioni programmatiche dei *Frühromantiker*, nell'ultimo scorcio del Settecento. Dalle pagine della rivista «Athenäum» da loro fondata, i fratelli Schlegel rivendicano per la poesia il posto più alto nella cultura e le conferiscono un significato trascendentale, premessa indispensabile per l'azione rivoluzionaria e salvifica che le compete. Nel celebre frammento *numero 116*, considerato il manifesto della nuova corrente letteraria, Friedrich annuncia come la poesia debba essere progressiva e universale, perseguire la riunificazione delle sue diverse forme mettendole a contatto, eliminare le divisioni e armonizzare i contrasti, tra cui anche il più cruciale e difficilmente sanabile, quello tra *Poesie e Leben* (vita). In quest'ottica innovativa è auspicata la contaminazione tra i diversi generi letterari, la fusione proficua di letteratura e critica, tendendo a comprendere in un unico abbraccio tutto quanto possa essere considerato 'poetico', al fine di rendere la vita e la società più poetiche e la poesia stessa più vitale e sociale¹²³. La poesia romantica è, dunque, trascendentale in quanto riflette sul proprio processo creativo, è al tempo stesso soggetto e oggetto, e – come affermato nel frammento – in eterno divenire, estremamente libera, senza che nessuno studio teorico la possa pienamente indagare o definire.

Da un altro passaggio emerge come gli ideali propagati dai recenti eventi rivoluzionari ed entusiasticamente recepiti dai primi romantici abbiano permeato la nuova concezione poetica: la poesia è presentata come un'entità indipendente, animata da spirito repubblicano, dotata di proprie finalità e volontà, e al tempo stesso composta da singole parti paragonabili a liberi cittadini, che in modo armonico contribuiscono alla sua compattezza e versatilità¹²⁴.

Dal fratello August Wilhelm è esteso alla poesia il principio che ispira il concetto di divinità, ovvero l'assenza di confini: mentre tutte le altre discipline artistiche si servono di mezzi espressivi che necessariamente ne

¹²² Ivi, pp. 381-383.

¹²³ Cfr. F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente* (1798), in *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), cit., pp. 182-183.

¹²⁴ Cfr. ivi, p. 183.

circoscrivono la rispettiva sfera d'azione, essa sarebbe rispetto a queste omnicomprensiva, e presente in ognuna come spirito universale¹²⁵.

La concezione trascendentale è condivisa da Friedrich von Hardenberg, in arte Novalis, che, come gli Schlegel, predilige per le sue prime enunciazioni teoriche il frammento, in quanto forma aperta e, pertanto, più congeniale a esprimere l'idea della progressività e dell'illimitatezza. La trascendenza è da lui messa in relazione con le proprietà salvifiche della poesia, e il poeta metaforicamente rappresentato come un medico che opera a vantaggio della «transzendente Gesundheit» (salubrità trascendentale), detentore di un'arte che tutto coinvolge e sconvolge incessantemente, e ha come fine supremo l'innalzamento dell'uomo sopra se stesso¹²⁶.

Nella prefazione alla raccolta *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (*Minnelieder* dell'epoca sveva) del 1803 – da Jacob Grimm definita «hinreißende» (entusiasmante) nella propria autobiografia¹²⁷ – Ludwig Tieck si compiace del clima di crescente interesse per la poesia che si stava affermando in quegli anni, e promuove una rappresentazione della stessa quale territorio ancora inesplorato, comprensivo delle opere dei diversi autori di ogni epoca passata, presente e futura, che ne costituiscono idealmente gli abitanti, singole parti di un unico e inseparabile insieme. Il ruolo primario della poesia è ribadito con l'identificazione della sua storia con quella dello spirito umano, di cui essa rifletterebbe gli aspetti più complessi e reconditi, e insieme a cui affronterebbe cicli periodici di inaridimento, rigenerazione e infinite trasformazioni¹²⁸. L'accento è, poi, posto sull'opportunità di dedicare energie all'opera di recupero e diffusione dei testi di poesia tedesca antica, visti i tempi favorevoli alla ricezione e le lacune del grande pubblico in materia, e, nell'affrontare il tema della versione tedesca della poesia provenzale, oggetto della raccolta, è dichiarato come in quel periodo di fioritura, collocato intorno al XII-XIII secolo, la poesia fosse concepita come un diffuso bisogno vitale, non essendosi ancora consumata la scissione *Poesie/Leben*¹²⁹.

¹²⁵ Cfr. A.W. Schlegel, *Poesie*, in Id., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, hrsg. von B. Seuffert, Verlag von Gebr. Henninger, Heilbronn 1884, pp. 260-262.

¹²⁶ Cfr. Novalis, *Fragmente über Poesie* (1798), in H. Ürlings (Hrsg.), *Theorie der Romantik*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000, p. 103.

¹²⁷ Il libro, scoperto nella biblioteca di Savigny durante gli anni universitari di Marburg, indusse il giovane ad approfondire il tema della poesia tedesca anche su altri testi, in esso citati, indirizzandolo, dunque, verso un campo che risultò per lui ben più appassionante della giurisprudenza. Cfr. J. Grimm, *Selbstbiographie*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 6.

¹²⁸ Cfr. L. Tieck, *Vorrede*, in Id., *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803), Realschulbuchhandlung, Berlin 1803, pp. I-II, <<https://archive.org/details/minnelieder-deraus00tieckgoog>> (03/2018).

¹²⁹ Ivi, pp. III-XIX.

Anche nella visione teorica di Jacob Grimm la poesia occupa un posto di assoluta centralità ed è rivestita di significati ampi e pervasivi, ancorché la differenziazione herderiana in *Natur- e Kunstpoesie*, adottata da lui quale assiomatico *Ausgangspunkt*, escluda, come sostiene Ernst Lichtenstein, l'aspetto trascendentale caro agli Schlegel e a Novalis¹³⁰. Dalla concezione dei *Frühromantiker* è assimilata e riproposta l'idea di poesia quale espressione più alta dello spirito e, soprattutto, la sua intima identificazione con la vita. Uno dei primi saggi pubblicati riporta come il compito della poesia sia la comprensione dell'esistenza umana, da cui essa attingerebbe direttamente e nelle cui profondità sarebbe capace di addentrarsi:

Wenn nun die Poesie nichts anders ist und sagen kann, als lebendige Erfassung und Durchgreifung des Lebens [...].¹³¹

La relazione tieckiana tra *Poesie* e *Gemüth* (spirito), in cui l'una sarebbe emanazione dell'altro, è da Grimm approfondita alla luce della dicotomia *Natur-/Kunstpoesie*, così che, nella missiva ad Arnim del 20 maggio 1811, pur ammettendo che entrambe siano da ricondurre a un unico concetto di poesia, egli precisa come la poesia 'naturale' o popolare derivi dallo spirito del tutto, mentre la 'artistica' da quello del singolo:

Die Poesie ist das was rein aus dem Gemüth ins Wort kommt [...] die Volkspoesie tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen.¹³²

L'impressione di Arnim che Jacob consideri la *Naturpoesie* – o la *Volkspoesie*, con cui di fatto essa viene a coincidere – poesia *par excellence* in quanto l'unica, tra le due tipologie, ad afferire a una dimensione più ampia di quella individuale è, in ogni caso, oggettivamente ricavabile, oltre che dalla suddetta epistola, in cui tale discriminazione è solo apparentemente negata, anche dalla prefazione al libro *Über den altdeutschen Meistergesang*¹³³. In questo contesto la poesia è presentata quale sublimazione della vita, colta

¹³⁰ E. Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, cit., p. 515, n. 3: «Der Gedanke der Transzendentalpoesie hat mit dem der Naturpoesie nichts gemein»; trad. it.: Il concetto della poesia trascendentale non ha niente in comune con quello della *Naturpoesie*.

¹³¹ J. Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 401; trad. it.: Se quindi la poesia non è altro e non può raccontare altro che viva comprensione e compenetrazione della vita [...].

¹³² R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 166; trad. it.: La poesia è ciò che di puro dallo spirito entra nella parola [...] la poesia popolare proviene dallo spirito del tutto; ciò che intendo per poesia artistica, da quello del singolo.

¹³³ Come evidenzia lo stesso Arnim nella lettera del 5 aprile 1811. Cfr. ivi, pp. 107-110.

nei suoi aspetti essenziali tramite il *medium* linguistico, e proprio come tale essa rifletterebbe, nell'avvicinarsi delle due categorie *Natur/Kunst*, il sorgere della dimensione spirituale del singolo in seguito alla storica separazione dell'animo umano dalla natura, qui efficacemente rappresentata come una «prima donna» i cui tratti, da materni e familiari, diventano all'uomo sempre più estranei:

Da nun die Poesie nichts anders ist, als das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache¹³⁴ (welche in so fern mit Recht eine himmlische genannt und der Prosa entgegengestellt werden darf), so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtinn ins Auge sieht, ohne sie zu betrachten; und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam dauchen.¹³⁵

Nell'epistola a Brentano del 22 gennaio 1811 è la poesia popolare, e quindi la *Naturpoesie*, a configurarsi come unico strumento atto a cogliere e tramandare, nella loro essenza, gli avvenimenti che forgiavano la storia e lo spirito di un popolo, a uso e beneficio dello stesso:

Ist nicht die Volkspoesie der Lebenssaft, der sich aus allen Thaten herausgezogen und für sich bestanden hat? Und es so thun müßte, weil anders keine Geschichte zum Volk gelangen und keine andere von ihm gebraucht werden könnte?¹³⁶

Mentre i *Frühromantiker*, dunque, guardano con ottimismo al futuro e affidano, contro la decadenza del presente, ogni speranza di cambiamento alla poesia, quale forza che, sopra tutte, può riscattare il mondo 'romantizzandolo', Jacob Grimm fa propri *in primis* i loro inviti al recupero e alla valorizzazione della poesia tedesca antica, in quelle forme popolari – canti,

¹³⁴ È il senso di mistero che circonda la lingua e la sua storia a esercitare, come nel caso della poesia, grande fascinazione su Jacob Grimm, contribuendo a stimolare in lui un interesse altrettanto profondo.

¹³⁵ J. Grimm, *Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 5; trad. it.: Dato che la poesia nient'altro è che la vita stessa, afferrata in purezza e conservata nella magia della lingua (la quale poesia pertanto è, a ragione, definita divina e contrapposta alla prosa), in questo modo essa si divide nel dominio della natura su tutti i cuori, fin quando ancora ognuno [di essi] guarda questa negli occhi come una parente, senza contemplarla; e nel regno dello spirito umano, che per così dire si separa dalla prima donna, quando i tratti di lei gli divengono a poco a poco estranei e insoliti.

¹³⁶ R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 166; trad. it.: Non è la poesia popolare la linfa della vita, che è scaturita da tutte le azioni ed è esistita di per sé? E [non] dovrebbe essere così, dato che altrimenti nessuna storia sarebbe pervenuta al popolo e nessun'altra potrebbe da lui essere utilizzata?

saghe, fiabe, poemi epici – sviliate dagli illuministi, volgendosi al passato per elaborare una *Geschichte der Poesie* che di fatto contempla lo studio della sola *Naturpoesie* o *Volkspoesie*, attraverso l'applicazione del metodo scientifico appreso a fianco di Savigny.

Oltre alle qualità già menzionate, a questo tipo di poesia è attribuito carattere sacrale, da cui deriva da una parte la forte motivazione a focalizzarvi l'interesse, dall'altra il rispetto quasi religioso dei testi, anche dal punto di vista formale. Nell'ambito dell'afflato che caratterizzò, specialmente nel suo primo periodo, il romanticismo tedesco, l'accostamento della poesia al misticismo e al sacro è, d'altronde, una prerogativa di molti autori, tra i quali, in particolare, Novalis e i fratelli Schlegel. Secondo il primo, le parole musicali del poeta sono diverse da tutte le altre, capaci di acquisire, come per incanto, fisicità e librarsi intorno al loro creatore, conservando anche successivamente, alla stregua degli abiti dei santi, un'imperitura forza sovranaturale¹³⁷; è suo auspicio che le forti interazioni esistenti di fatto tra sfera poetica e religiosa tornino a essere anche formalmente riconosciute, così come in tempi lontani avveniva attraverso la coincidenza delle figure di poeta e rappresentante del culto¹³⁸.

Nell'ottica di August Wilhelm Schlegel la poesia ha il potere, più di qualsiasi altra arte, di trasfigurare la natura umana e presentarla nella sua essenza spirituale, agevolando l'accesso alla dimensione mistica¹³⁹. Essa è, inoltre, inserita in un contesto escatologico, quale entità operante già ai primordi della storia dei popoli: madre di tutte le arti, *Urkunst* (arte primordiale) preposta ad accompagnare il genere umano dalla nascita in tutte le epoche del suo sviluppo culturale, sarebbe anche l'oceano mistico ove tutto ha avuto origine ed è destinato a rifluire, punto d'arrivo del perfezionamento dell'uomo. Al tempo stesso, rifacendosi alle concezioni mitologiche degli avi, August Wilhelm recupera l'antichissimo ruolo della poesia come mezzo di comunicazione degli dèi con gli uomini, e la investe, quale apice di tutte le attività ermeneutiche, del compito di mediatrice e interprete della *Offenbarung*, la rivelazione ultraterrena¹⁴⁰.

Il rapporto con il misticismo è un aspetto essenziale della poesia anche per il fratello Friedrich, che, facendone l'oggetto della sezione *Rede über die Mythologie*¹⁴¹ lo pone a centro filosofico di quella che senza dubbio è una

¹³⁷ Cfr. Novalis, *Fragmente über Poesie*, in H. Ürlings (Hrsg.), *Theorie der Romantik*, cit., p. 103.

¹³⁸ Cfr. Novalis, *Blüthenstaub* (1798), in *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, (Neudruck) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, Bd. I, p. 90.

¹³⁹ Cfr. A.W. Schlegel, *Poesie*, in Id., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, cit., p. 262.

¹⁴⁰ Ivi, p. 263.

¹⁴¹ Trad. it. di A. Lavagetto, *Discorso sulla mitologia*, in F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 35.

delle sue opere più significative, il *Gespräch über die Poesie*. Le parole del 'rivoluzionario' Ludovico, uno dei protagonisti del *Dialogo*, indicano l'adesione dell'antica poesia classica alla mitologia quale principale ragione della sua perfezione e mettono enfaticamente in luce l'esigenza di uno sforzo di fantasia al fine di creare, attingendo a recenti conquiste dello spirito propriamente tedesche come l'idealismo, una nuova mitologia, senza cui la poesia non avrebbe centro né sostegno. La mitologia è, infatti, ritenuta l'alveo in cui scorre immortale la primigenia fonte della poesia, considerata da essa inscindibile¹⁴². Tramite l'esercizio della fantasia l'attività del poeta si avvicina all'operato della divinità, ed è proprio il flebile riflesso di questa in lui, l'indispensabile scintilla che accende e anima ogni creazione poetica¹⁴³.

Nell'ambito di una concezione altrettanto sacrale, Jacob Grimm fa della facoltà di vincere il tempo uno dei primari aspetti della *Naturpoesie*: nella 'circolare' da lui redatta a Vienna durante il Congresso, le forme di poesia popolare la cui trascrizione e invio da parte del pubblico il documento è volto a sollecitare, sono valorizzate in quanto portatrici di ragioni di essere «unverwüthlich» (indistruttibili) e «unverletzlich» (invulnerabili)¹⁴⁴, mentre nella *Vorrede* al primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* uscito a firma di entrambi i fratelli a fine 1812, l'intramontabilità delle fiabe è legata alla loro capacità di sopravvivere agli uomini¹⁴⁵. Come abbiamo visto poi nella lettera ad Arnim del maggio 1811, tesa ad approfondire il dualismo *Natur-/Kunstpoesie*, Grimm ribadisce la «ewige Giltigkeit» (eterna validità) della *Naturpoesie* paragonandola all'oro, in omaggio alla sua incorruttibilità e al suo imperituro splendore, mentre deputa il ferro, la cui fruibilità può essere facilmente compromessa dalla ruggine, a rappresentare la volatilità e la stretta dipendenza dalle mode della *Kunstpoesie*¹⁴⁶.

Sempre nel carteggio con Arnim, è dalla missiva successiva, del luglio 1811, che emerge ancor più chiaramente la convinzione dell'origine divina della poesia: al pari della lingua e della stessa religione, essa sarebbe stata trasmessa in tempi memorabili da Dio agli uomini come un dono, già compiuta nelle forme rimate e allitteranti. Confrontate con la perfezione di questo *Urgedicht* (poesia primordiale) – assimilabile alla *Urkunst* di August Schlegel – le cui qualità sarebbero in parte rintracciabili nella *Volkspoesie*, le creazioni dei singoli artisti appaiono ben poca cosa:

¹⁴² Cfr. F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in Friedrich Schlegel. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., pp. 312-314.

¹⁴³ Ivi, p. 318.

¹⁴⁴ Cfr. J. Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend (1815)*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., pp. 593-594.

¹⁴⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstausgabe 1812-1815*, cit., p. 56.

¹⁴⁶ Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 118-119.

Glaubst Du mit mir, daß die Religion von einer göttlichen Offenbarung ausgegangen ist, daß die Sprache einen eben so wundervollen Ursprung hat und nicht durch Menschenerfindung zuwege gebracht worden ist, so mußst Du schon darum glauben und fühlen, daß die alte Poesie und ihre Formen, die Quelle des Reims und der Alliteration ebenso in einem Ganzen ausgegangen ist, und gar keine Werkstätten oder Überlegungen einzelner Dichter in Betracht kommen können.¹⁴⁷

La nascita della poesia, nella sua originaria e superiore categoria 'naturale', si iscrive, quindi, nell'ambito di una sincera e salda fede cristiana, il cui spirito, del resto, pervase l'intero operato di entrambi i Grimm¹⁴⁸. In quest'ottica, retaggio di quell'interpretazione del mondo antropocentrica che dominò la cultura occidentale sino all'affermazione delle teorie evoluzionistiche nel Settecento, la poesia, come la lingua, è concepita quale nucleo unitario offerto agli uomini da Dio, da cui col tempo si sarebbero dipartite e sviluppate diverse diramazioni¹⁴⁹.

Alla concezione dell'antica poesia come emanazione divina è legato il carattere di verità della stessa¹⁵⁰, a cui si richiamano frequenti passaggi della saggistica grimmiana¹⁵¹. *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte* (Ri-

¹⁴⁷ Ivi, p. 139; trad. it.: Se, come me, credi che la religione proviene da una rivelazione divina, che la lingua ha una altrettanto meravigliosa origine e non è stata creata dall'invenzione dell'uomo, così devi per questo credere e sentire che la poesia antica e le sue forme, la fonte della rima e dell'allitterazione è parimenti scaturita in un unico insieme, e le elaborazioni o riflessioni dei singoli poeti non possono assolutamente essere prese in considerazione.

¹⁴⁸ L'origine divina della poesia è condivisa e sostenuta con forza anche da Wilhelm. Nella lettera a Brentano del 15 dicembre 1810, egli afferma, in difesa del romanzo recentemente pubblicato da Arnim e al fine di relativizzare le critiche in merito, che l'opera di un singolo non potrà mai raggiungere la perfezione; questa sarebbe, infatti, propria della sola poesia 'naturale' o popolare, che può vantare, come i dieci comandamenti di Mosé, diretta provenienza divina e, diversamente dalle opere umane, adesione automatica al principio di unità. Cfr. ivi, pp. 89-90.

¹⁴⁹ Come già evidenziato, tuttavia, l'idea di una lingua trasmessa agli uomini attraverso una *Offenbarung* è per Grimm destinata, col tempo, a perdere terreno, tanto che, nel saggio sull'argomento, *Über den Ursprung der Sprache*, essa sarà rievocata insieme ad altre ipotesi, ma con velato rammarico considerata non più plausibile. Cfr. J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., pp. 260-262.

¹⁵⁰ Come chiarisce Lichtenstein con riferimento alla concezione di entrambi i Grimm, è dal ruolo di connessione tra dèi e uomini che conseguirebbe l'incontrovertibile rispondenza al vero della poesia, nonché la sua grande penetrazione dell'esperienza umana. E. Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, cit., p. 520.

¹⁵¹ Scherer riconduce l'attribuzione grimmiana del principio di verità alla poesia 'naturale' in seno al movimento romantico, in quanto diversi autori avrebbero condiviso tale tendenza, nell'ambito di un'alta considerazione per la *Volkspoesie*: «Die Werthschätzung der volkstümlichen Poesie wurde von einzelnen Romantikern auch auf ihre Wahrheit ausgedehnt. Schon Novalis behauptete, es sei mehr Wahrheit in den Märchen der Dichter,

flessioni su mito, epos e storia) del 1813 si apre con la dichiarazione che chiunque si accosti alle saghe e alle fiabe senza pregiudizi, non può fare a meno di notare come esse siano improntate alla veridicità e all'oggettività, senza che vi si celi dietro alcun fine vacuo o invenzione¹⁵².

Emblematico è, a riguardo, il paragrafo *Treue der Sammlung* (Fedeltà della raccolta) della prefazione al primo volume delle *Deutsche Sagen* (1816), in cui il carattere di verità è presentato come una qualità cruciale e particolarmente costitutiva di queste forme poetiche. L'intima onestà della narrazione permetterebbe, tra l'altro, di assegnare alle saghe una collocazione privilegiata non solo nell'ambito della *Volkspoesie*, ma anche in quello della storia, di cui esse sarebbero componenti fondamentali. L'assenza di ogni falsità sarebbe garantita dall'opera di purificazione del tempo, che, come la natura nei confronti degli alberi, provvederebbe a eliminare da esse 'rami secchi' o altre scorie, agevolandone il processo di eterna rinascita. La loro forza di verità risulterebbe di conseguenza così innegabile da non risultare neppure scalfita dall'opera maldestra degli 'eruditi', i quali, mancando di capire l'essenza della storia, sarebbero portati a contaminare con interpretazioni inesatte quanto di buono e immortale queste antiche fonti popolari hanno da offrire¹⁵³.

Un giudizio negativo sulla tendenza degli storici a concentrarsi sugli avvenimenti politici e i relativi dettagli, con produzione di liste di date e nomi ritenute alla lunga stranianti, è del resto comune tra i romantici tedeschi, propensi a investire la storia di un alto significato, ed è ripetutamente espresso da Jacob Grimm. La sua principale istanza in questo campo verte sulla registrazione degli effetti suscitati dagli eventi nei popoli, mentre di questi ultimi, invece, la storiografia ufficiale avrebbe trascurato di regola anche costumi e abitudini, valori e modi di vivere e quindi, in ultima analisi, i tratti dello spirito. In *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* la descrizione della vita e delle tradizioni dei popoli è rivendicata come un ineludibile, quanto in gran parte disatteso compito della storia, e il fallimento di questa disciplina, di conseguenza, proclamato rispetto a quella che dovrebbe essere il suo vero scopo: la conservazione e la protezione, contro l'azione dissolutrice del tempo, della memoria di quanto grandioso un popolo abbia conseguito, affinché possa essere di conforto e ispirazione per la collettività e le nuove generazioni¹⁵⁴.

als in gelehrten Chroniken [...]» (W. Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 118; trad. it.: La grande stima per la poesia popolare fu da alcuni romantici estesa anche alla sua verità. Già Novalis riteneva che ci fosse più verità nelle fiabe dei poeti che nelle cronache erudite [...]).

¹⁵² Cfr. J. Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen* (1813), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 74.

¹⁵³ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zum ersten Band*, in Idd., *Deutsche Sagen* (1816/1818), hrsg. von H. Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, p. 14.

¹⁵⁴ J. Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 402.

A fronte di una storia tacciata di caratteristiche negative quali «Dürre» (aridità), «Lauheit» (fiacchezza) o addirittura «Verwirrung» (confusione) a causa degli artifici politici a cui essa è asservita, tale capacità è riconosciuta alla poesia 'naturale', che, specialmente nelle forme del poema epico e delle saghe, preserverebbe inalterati i valori e le credenze di un popolo, oltre che le gesta e gli eventi¹⁵⁵.

Anche nella lettera a Brentano del gennaio 1811, i caratteri di immortalità e veridica intuizione della poesia 'naturale' sono messi in luce rispetto alla storia, così come essa sarebbe erroneamente e comunemente intesa. Il contenuto della *Volkspoesie*, in una metafora tipicamente attinta dal mondo della natura, è rappresentato quale nettare di api non contaminato dall'opera di altri insetti meno nobili e produttivi, ed essa stessa – in sintonia con l'idea di poesia *tout court* di Tieck e Friedrich Schlegel – raffigurata come entità libera, eternamente mobile e operosa, nei cui confronti una forzata riconduzione a serie di date e nomi, secondo le pratiche restrittive degli storici, pregiudicherebbe la comprensione della sua capacità di intraprendere continui processi di trasformazione e rinascita¹⁵⁶.

La superiorità della *Naturpoesie* rispetto a finalità che la storia, almeno nella sua forma moderna non riuscirebbe ad assolvere, è quindi in *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte* chiarita in virtù del suo rapporto col numinoso e del fatto che essa, proprio perché originariamente riconducibile a un disegno divino, sarebbe capace di penetrare mirabilmente l'esistenza e la storia umana, cogliendo di entrambe gli aspetti essenziali. Il suo intero sviluppo, più precisamente, sarebbe avvenuto abbracciando il corso delle umane vicende, stabilendo così di fatto inevitabili interconnessioni con la storia. A prova della derivazione da un antico nucleo primigenio, inoltre, nei suoi testi sarebbero ancora riscontrabili echi della *Ursprache*, ovvero della lingua originaria, 'rivelata', la cui combinazione con dialetti più recenti conferirebbe al linguaggio una speciale vitalità:

Betrachten wir aber nun auch das Wesen der Poesie, welche Fülle von Sprachlebendigkeit hat sich zwischen der Ursprache (der Offenbarthen) und den heutigen Mundarten bewegt; welch ein Wachstum des epischen Lebens liegt zwischen der göttlichen Idee und folgenden Zeiten, worin sie sich tausendmal wiedergeboren an menschliche Geschichten anknüpfte!¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 166.

¹⁵⁷ J. Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in *Id.*, *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 84; trad. it.: Ma consideriamo dunque anche l'essenza della poesia, quale pienezza di vitalità linguistica ha operato tra la lingua primordiale (quella rivelata) e i dialetti odierni; quale sviluppo di vita epica si colloca tra il disegno divino e le epoche successive, in cui essa [la poesia], mille volte tornata a nuova vita, si riallacciava a vicende umane!

Mentre, dunque, la storia non sarebbe che un insieme di cronache senza troppa soluzione di continuità, in quanto frutto di una visione ristretta – quella del presente, ancorché descritto nei suoi cambiamenti nel tempo – la poesia ‘naturale’, in particolare nella sua forma epica, avrebbe ben più ampio respiro e guarderebbe agli eventi da una prospettiva più profonda, con la consapevolezza di un disegno recondito. La collocazione intermedia tra uomini e dèi – a cui è legato il ruolo di mediatrice già messo in luce, come abbiamo visto, da August Wilhelm Schlegel – le permetterebbe di cogliere e rappresentare, andando oltre la materialità dei fatti e senza perdersi nei dettagli di cui i libri di storia sono intessuti, lo spirito di un popolo, tratteggiandone il destino. Proprio questa capacità e al tempo stesso i legami, attraverso specifici riferimenti testuali, con la realtà geografica e storica di un paese, rendono l’epos, secondo Grimm, massimamente fruibile e, quale fonte di nutrimento quotidiano la cui utilità si è spesso portati a sottovalutare, paragonabile al pane:

Die Poesie, das Epos, ist nun gerade diese nährende Mitte, diese irdische Glückseligkeit, worin wir weben und athmen, dieses Brod des Lebens; weiter und freier als die Gegenwart (die Geschichte, eine vergangene Gegenwart), enger und eingeschränkter als die Offenbarung (der zeitlose Ursprung).¹⁵⁸

Ne discende una doppia natura di questo tipo di poesia, ovvero la coesistenza in essa di due anime, l’una divina e l’altra umana: la prima la eleverebbe verso l’eterno, differenziandola dai puri resoconti degli avvenimenti di per sé freddi come «Kahle Mauern» (mura spoglie), mentre la seconda la riporterebbe verso una realtà più concreta, ancorandola a una base storica in grado di infondere alla narrazione «einen frischen Erdgeruch» (fresco odore di terra) e mantenendola lontana, nella sua intima veridicità, da ogni artificio¹⁵⁹. È, infatti, proprio grazie alla ‘contaminazione’ con le vicende umane e al conseguente utilizzo di nomi di luoghi e date riferiti a reali ubicazioni geografiche e periodi storici, che la poesia può, secondo Grimm, adempiere alla sua più alta finalità e costituire una grande risorsa, quale fonte di identificazione, coesione e consolazione di un popolo.

¹⁵⁸ *Ibidem*; trad. it. di G. Marini in *Jacob Grimm*, Guida Editori, Napoli 1972, pp. 61-62: «La poesia, l’epos è proprio questo medio nutriente, questa felicità terrestre, nella quale noi ci muoviamo e respiriamo, questo pane della vita; più ampia e più libera del presente (la storia, un presente che è passato), più stretta e più limitata della rivelazione (l’origine senza tempo)».

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 85.

Per quello tedesco, in quest'ottica, è funzionale che il poema nibelungico menzioni il Reno anziché un fiume generico o di un'altra terra, così come un epos – o la storia antica, con cui esso viene necessariamente a coincidere¹⁶⁰ – del tutto privo della componente reale e umana, ossia dominato interamente dall'elemento sovrannaturale, sarebbe meno vicino ai lettori, mancando di affinità con il loro mondo:

[...] wird also die alte Geschichte für eine übermenschliche erklärt, so steht sie uns schon gewissermaßen entfremdet.¹⁶¹

¹⁶⁰J. Grimm, *Von Übereinstimmung der alten Sagen* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 10, n. 4: «[...] die älteste Geschichte jedweddes Volks ist Volkssage. Jede Volkssage ist episch. Das Epos ist alte Geschichte. Alte Geschichte und alte Poesie fallen nothwendig zusammen»; trad. it.: [...] la storia più antica di ogni popolo è la saga popolare. Ogni saga è epica. L'epos è la storia antica. Storia antica e poesia antica vengono necessariamente a coincidere.

¹⁶¹J. Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 75; trad. it.: [...] se la storia antica fosse dichiarata come sovrumana, ci risulterebbe in certo qual modo subito più estranea.

Capitolo 2

GLI UCCELLI NELLA POETICA DI JACOB GRIMM

2.1 *La Tierfabel all'origine della storia della poesia*

2.1.1 *Un ciclo di saghe che ruota da tempo immemorabile intorno alle figure del lupo o della volpe*

Tra i generi letterari direttamente riconducibili a una matrice 'naturale' antichissima, sorti come espressione spontanea di una comunità spiritualmente omogenea, un ruolo privilegiato è da Jacob Grimm accordato sin da subito alla *Tierfabel* (favola di animali). Già da uno dei suoi primi carteggi con il fratello, risalente al periodo trascorso nella capitale francese come assistente del professor Savigny, emergono le tracce di un vivo interesse per il poema *Reinhart Fuchs*¹, un ciclo epico di spiccata tradizione nordica che, costituito da episodi in cui una volpe interagisce con altri animali parlanti, alla *Tierfabel* per molti aspetti rimanda. Nella lettera del 27 maggio 1805 Grimm segnala, quale frutto di ricognizioni presso le biblioteche parigine², la presenza di alcuni manoscritti relativi a quest'opera in versi, che lo portano a riflettere sulla questione delle sue origini, senza dubbio già affrontata in passato. Alla luce della scoperta, sembra acquisire credito ai suoi occhi l'ipotesi di una paternità francese, anziché tedesca come era stato sino ad allora per lo più ritenuto:

¹ *Reineke Fuchs* nella versione in basso-tedesco.

² Il passaggio sembra giungere in risposta alla raccomandazione di Wilhelm, contenuta nella missiva del 24 marzo dello stesso anno, di utilizzare il soggiorno parigino anche a beneficio della causa comune, ossia la raccolta di documenti di antica poesia tedesca, ai fini della quale i fratelli avevano appena cominciato ad adoperarsi: «Ich habe daran gedacht, ob Du nicht in Paris einmal unter den Manuss. nach alten deutschen Gedichten und Poesieen suchen könntest, vielleicht fändest Du etwas, das merkwürdig und unbekannt» (H. Grimm, G. Hinrichs, Hrsgg., *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, Verlag von H. Böhlau, Weimar 1881, p. 30; trad. it.: Stavo pensando se tu a Parigi non potessi ricercare, tra i manoscritti, poemi e poesie tedesche antiche, forse troveresti qualcosa di singolare e inedito).

Dabei fällt mir bei, dass Reineke Fuchs eigentlich französisches Original, das Deutsche also Nachahmung ist, was man bisher bezweifelte, weil kein Mensch vom französischen Original wußte, aber hier auf der Bibliothek finden sich einige Mss.³

L'intenzione di condurre un'indagine quanto più approfondita possibile e curare un'estesa pubblicazione sul tema è manifestata nei rapporti epistolari con vari studiosi a partire da qualche anno dopo, non appena i primi progetti editoriali di ampio respiro cominciano a prendere forma⁴: oltre ai riscontri offerti da uno scambio di lettere con Görres del 1810, notizie di un piano di lavoro da realizzare insieme al fratello giungono al filologo Georg Beneke con la missiva del 28 novembre 1812. In essa è rivelata l'idea di un'opera in quattro volumi, inclusiva delle versioni del poema in *Mittelhochdeutsch* (medio alto-tedesco) e in francese antico nei primi due, di un commento critico dal titolo *Commentar, d.h. die historische Untersuchung über den Reinhart Fuchs* (Commento, ovvero l'indagine storica su *Reinhart Fuchs*) nel terzo, di un trattato sulla *Tierfabel* e i nomi comuni di animali nel quarto⁵.

Come si apprende dalla lettera a Savigny del 22 marzo 1811 – nella cui parte finale compaiono, in ordine presumibilmente prioritario, i temi di antica poesia scelti come ambiti di studio e pubblicazione – lo spunto era offerto dal rinvenimento da parte di Ferdinand Glöckle, presso la biblioteca vaticana, di un manoscritto del poema in *Mittelhochdeutsch*, che Grimm dichiara di essere in procinto di pubblicare, essendo la trascrizione, per ragioni non precisate, al momento in suo possesso. Nel contempo egli si sarebbe accordato con Ben-Joseph Dacier, amministratore della biblioteca nazionale francese, per arrivare a disporre quanto prima anche dei testi francesi del *Roman de Renard* (Romanzo della Volpe), la cui esistenza gli era nota, come abbiamo visto, dai tempi del primo soggiorno parigino. Della versione in medio alto-tedesco è messa in rilievo la più antica datazione rispetto a un'altra in *Plattdeutsch* (basso-tedesco) che avrebbe rappresentato fino ad allora la fonte principale del ciclo della volpe Reinhart per gli studiosi, e a cui – come è colta occasione di ricordare – si sarebbe attenuto Goethe, «Schritt für Schritt» (passo dopo passo), per il proprio *Reineke Fuchs*, una rielaborazione in esametri uscita nel 1794⁶. Grande en-

³Ivi, p. 44; trad. it.: Con ciò mi viene da pensare che Reineke Fuchs sia propriamente un'opera originale francese, la [versione] tedesca dunque imitazione, cosa di cui sino a ora si dubitava, dato che nessuno sapeva dell'originale francese, tuttavia qui in biblioteca se ne trovano alcuni manoscritti.

⁴Il primo libro di Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, uscì a inizio 1811.

⁵Cfr. G. Ginschel, *Der junge Jacob Grimm. 1805-1819*, Akademie Verlag, Berlin 1967, pp. 42-43.

⁶W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 98.

tusiasmo traspare sia dalle aspettative per i contributi che il manoscritto vaticano potrebbe apportare alla storia di questa «favola»⁷, ossia alla raccolta di informazioni sulla sua genesi e sviluppo, sia dal lapidario confronto con altre due tradizionali raccolte di fiabe di animali, rispetto a cui *Reinhart Fuchs* emerge opera eccellente e insuperabile:

Daraus ergibt sich nun äußerst viel merkwürdiges für die Geschichte der ganzen Fabel (der trefflichsten aller Fabeln überhaupt, wogegen die aesopischen schlecht sind und selbst die des Bidpai nicht bestehen). Um aber die Sache auf den Grund zu kommen, ist es nötig, die französischen romans du renard mit herauszugeben und zu vergleichen.⁸

Nella stessa lettera, un passaggio curiosamente indicativo dell'attaccamento di Grimm a questo materiale poetico riguarda la rievocazione, inserita tra parentesi, delle circostanze in cui egli avrebbe messo il professor Savigny a parte della presenza del *Roman de Renard* nelle biblioteche francesi, come se tale scoperta e la sua rivelazione avessero reso quel giorno, tra gli altri del periodo trascorso insieme a Parigi, particolarmente memorabile. Si apprende, inoltre, che era stata avviata allora da parte del giovane un'attività di trascrizione del testo, rimasta incompiuta⁹.

Nonostante poi Grimm riuscì effettivamente a farsi recapitare a Kassel i manoscritti parigini, grazie al proprio incarico di bibliotecario presso il re di Westfalia Jérôme, fratello di Napoleone, fu data precedenza ai canti islandesi dell'*Edda* (che nella lettera a Savigny appaiono al primo posto dell'elenco dei progetti editoriali¹⁰), in quanto più funzionali agli studi condotti

⁷ Il termine è sintomatico dell'assimilazione del poema al genere della *Tierfabel* ed è in questo senso da Grimm frequentemente utilizzato.

⁸ W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 98; trad. it.: Da ciò risulta ora davvero molto di notevole per la storia della favola (la più eccellente delle favole, al cui confronto quelle di Esopo sono scadenti e quelle stesse del Bidpai non le tengono testa). Per andare a fondo alla cosa, tuttavia, è necessario pubblicare contestualmente i manoscritti francesi ed effettuare un confronto.

⁹ *Ibidem*: «[...] (es ist Ihnen wohl noch erinnerlich, daß ich mir dieselben codd. schon einmal zu Paris gefodert und Anfang etc. daraus copirt hatte, ich weiß noch das Haus auf dem Boulevard wo ich mit Ihnen unterwegs darüber sprach)»; trad. it.: Vi ricorderete ancora molto bene, che io già una volta a Parigi avevo richiesto questi stessi codici e avevo copiato da essi l'inizio e altre cose, ho presente ancora la casa sul viale presso la quale, cammin facendo, ve ne parlai.

¹⁰ Tutti, come viene esplicitato, da realizzare insieme al fratello Wilhelm, nonostante il recentissimo diverbio avuto con lui circa il ruolo della traduzione negli antichi testi poetici, descritto al professore nel passaggio precedente: «Übrigens gehen unsere Studien und Arbeiten ineinander, daß wir in Zukunft nur zusammen herausgeben können und wollen» (*ibidem*; trad. it.: Del resto i nostri studi e lavori confluiscono gli uni negli altri, così che in futuro possiamo e vogliamo pubblicare solo congiuntamente).

all'epoca da Wilhelm¹¹. Il lavoro sul poema *Reinhart Fuchs* e sulla *Tierfabel* subì in tal modo il primo di una lunga serie di rinvii.

Al fine di preannunciare un volume che di fatto non avrebbe visto la luce che nel 1834, uscì, in ogni caso, a firma di Jacob il saggio *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (Pubblicazione dell'antico *Reinhart Fuchs* da parte dei fratelli Grimm in Kassel) nel 1812, sul quinto numero del «Friedrich Schlegel's deutsches Museum». Lo scritto, espressione di un forte coinvolgimento in questo specifico campo di ricerca, è volto a rivendicare le radici arcaiche del poema e definirne il ruolo nella storia dell'antica poesia tedesca, divenuta ormai costante punto di richiamo; esso affronta, peraltro, in modo più estensivo diverse argomentazioni anticipate per sommi capi nella citata epistola a Savigny.

In apertura è presentato lo 'stato dell'arte' delle fonti conosciute, con riferimenti al manoscritto vaticano, trascritto da Glöckle e oggetto di imminente pubblicazione «da parte dei Brüder Grimm in Cassel», a un altro in *Niederdeutsch* (basso-tedesco) di datazione più recente – quello vaticano risalirebbe, secondo quanto riportato, almeno al XIII secolo – nonché a un terzo in antico olandese proveniente dalle Fiandre. Grande risalto viene quindi dato ai manoscritti parigini, sia per l'eccezionalità delle circostanze che ne avevano permesso la consultazione, che per i probabili legami con una versione dell'opera in latino, ancor più antica e data per dispersa¹². Al loro contenuto, ovvero il *Roman de Renard* esteso in tutti i suoi circa 30.000 versi, è attribuito *in primis* il merito di poter contribuire in modo decisivo all'ampliamento delle conoscenze sull'origine e la diffusione di un preciso nucleo favolistico, riconosciuto come archetipo sovranazionale. A riguardo è dichiarata la sua affinità alla saga, quale genere popolare arcaico per eccellenza:

Diese altfranzösischen Quellen [...] werfen allein schon durch ihre Ausführlichkeit (sie zählen 30.000 Reime) ein viel helleres Licht auf Ursprung und Fortpflanzung der Fabel, welche ihrer Natur nach, wie ensichitige ohnedem erwarten, durchaus sagenmässig ist [...].¹³

L'appartenenza del poema alla sfera privilegiata della *Naturpoesie* viene decretata con la ferma esclusione di ogni invenzione individuale intervenuta

¹¹ Vedi a proposito anche W. Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 97.

¹² Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 52-53.

¹³ Ivi, p. 53; trad. it.: Queste fonti in francese antico [...] già solo attraverso la loro estensione (contano 30.000 versi) apportano importanti chiarimenti sull'origine e la propagazione di quel nucleo favolistico, che per sua natura, com'è del resto ragionevole aspettarsi, è del tutto conforme al genere della saga [...].

nel processo creativo: «Hier an bestimmte Erfindung denken zu wollen, wäre das allerverkehrteste»¹⁴.

In uno dei passaggi più rilevanti è specificato come *Reinhart Fuchs*, già nell'*incipit* definito un «in mehr denn einem Betracht merkwürdiges Lied» (canzone notevole sotto più di un aspetto)¹⁵, sia, nelle sue varie versioni e appellativi del protagonista (Reinhart, Reineke, Renard), nient'altro che la ramificazione nordeuropea di uno di quei nuclei narrativi che costituiscono il sostrato della poesia e offra in tal modo la possibilità di risalire, indirettamente, alla di lei ancestrale origine. L'oggetto di questo «Kreis von Sagen» (ciclo di saghe) ruoterebbe, fin da tempi remoti, intorno alle figure del lupo o della volpe:

Wir werden uns bestreben, in einer umständlichen, nach Vermögen umfassenden Untersuchung mannichfaltige Beweise darüber zu sammeln, dasz von undenklicher Zeit her ein Kreis von Sagen, der sich gleichsam um einen Mittelpunkt, immer um den Fuchs oder Wolf, dreht, ein ächtes Epos ausgemacht hat [...].¹⁶

È sicuramente questo, per Grimm, il maggior pregio dell'opera, la cui struttura, con l'adesione a quei canoni narrativi di «stätiges Fortschreiten» (costante progressione) dell'azione già teorizzati in *Über das Nibelungen Liet* (1807)¹⁷, presenterebbe vero carattere epico.

Tra gli epiteti elogiativi del poema spicca quello eclatante di «Königin aller anderen [Fabeln]» (regina di tutte [le favole]), nell'ambito di un confronto con le più note raccolte di fiabe di animali parlanti, che Grimm mostra di avere ben presenti, al punto da esprimere un giudizio sintetico su ciascuna di esse. In base alla breve rassegna, il ciclo di episodi che ha per protagonista la volpe Reinhart avrebbe per principale 'rivale' l'antica raccolta indiana delle *Favole di Bidpai* o *Panchatantra*, composta in sanscrito intorno al III secolo a.C. e poi tradotta in innumerevoli lingue asiatiche ed europee. Su un piano inferiore sono collocate, invece, le opere di Esopo e Fedro, rappresentanti, in questo campo, dell'antichità classica rispettivamente greca e latina. Alla prima di queste è imputata l'eccessiva brevità delle favole, solo occasionalmente accurate, mentre la seconda, dallo stile asciutto e scarno,

¹⁴ *Ibidem*; trad. it.: In questo caso voler supporre una certa invenzione, sarebbe la cosa più insensata [...].

¹⁵ Ivi, p. 52.

¹⁶ Ivi, p. 53; trad. it.: Ci sforzeremo, nel corso di una dettagliata, quanto più ampia possibile indagine, di raccogliere varie prove sul fatto che da tempo memorabile un ciclo di saghe, che ruota per così dire intorno a un punto centrale, sempre intorno alla volpe o al lupo, ha costituito un autentico epos [...].

¹⁷ Cfr. J. Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 2.

è giudicata arida e commiserata per la mancanza di vera poesia¹⁸. La qualità che innalzerebbe *Reinhart Fuchs* sopra tutte le altre raccolte sarebbe, in particolare, una «so zu sagen menschliche Gemütlichkeit» (per così dire affabilità umana), derivante da un maggior dettaglio nella caratterizzazione dei personaggi, i quali, rispecchiando con successo i vari atteggiamenti umani, risulterebbero più familiari ai lettori¹⁹.

Non mancano importanti considerazioni sulla favola di animali in genere, destinate a essere riprese nell'estesa pubblicazione del 1834. In quest'ambito un primo oggetto di riflessione è il fine morale e didascalico comunemente associato al genere favolistico. Quest'aspetto, sintomatico della perdita di spontaneità e del sopravvento della *Kunstpoesie*, è riconosciuto tipico delle raccolte di Esopo e Fedro, ma fermamente negato come costitutivo della *Tierfabel*. Essa, infatti, nella sua concezione originaria sarebbe stata ispirata esclusivamente da un puro interesse poetico: quello degli uomini per la peculiare vita degli animali, immutabile nel suo perpetuarsi²⁰. Nell'ardito e fantasioso innesto di quest'ultima con le numerose tipologie caratteriali umane risiederebbero il fascino e la grande fruibilità della *Tierfabel* sin dai tempi della sua antichissima genesi; viceversa, l'interesse della poesia per gli animali sarebbe drasticamente ridimensionato, se ad assegnare spessore alle figure dei personaggi non operasse questa commistione:

Aber dadurch, dasz man ihnen [den Thieren] daneben menschliche Sinnesart und Schicksale zugab, entspringt die ganz eigene Vermischung menschlicher und thierischer Weise, worin der Reiz der Fabel vergraben liegt; die Thiere gewinnen eine sonderliche Bedeutsamkeit, ohne welche die Poesie nimmer etwas von ihrem Wesen zu sagen gehabt hätte.²¹

¹⁸ Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cas- sel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 53-54

¹⁹ Ivi, p. 54.

²⁰ Quale unica forza trainante primigenia è riconosciuto l'intimo piacere che nasce dalla semplice osservazione della fauna locale e delle sue misteriose abitudini di vita, mentre ogni altro tipo di finalità sarebbe sopravvenuto solo molto tempo dopo: «Der moralische Zweck der Thierfabel, [...] ist sicherlich das spätere; das frühere und ursprüngliche daran ist eine unschuldige rein poetische Lust an dem heimlichen Leben und Weben der Thiere gewesen [...]» (*ibidem*; trad. it.: Lo scopo morale della favola di animali [...] è di sicuro successivo; quello antecedente e originario a riguardo è stato un piacere innocente e puramente poetico per la vita e la natura segreta degli animali [...]).

²¹ *Ibidem*; trad. it.: Per il fatto che si concesse loro [agli animali], inoltre, mentalità e destini umani, nasce la del tutto peculiare commistione di modi umani e animali, in cui è racchiusa l'attrattiva della favola; gli animali acquisiscono un particolare carattere significativo, senza cui la poesia non avrebbe mai avuto qualcosa da dire sulla loro indole.

In conclusione i passaggi più felici di *Reinhart Fuchs* sono, per Grimm, quelli in cui la volpe, pur rappresentata secondo i tratti fisici distintivi della propria specie, quali la folta coda e il color fulvo della pelliccia, diviene rappresentativa di una furbizia che, oltre che dei propri simili, è caratteristica comportamentale anche di certi uomini: proprio nei momenti in cui tale bizzarra intersezione appare più evidente, «brennt di Flamme der Fabel am lautersten» (la fiamma della favola brucia più intensamente), conferendo grande capacità di coinvolgimento alla narrazione²².

In coda al saggio viene riportata la traduzione, effettuata *propria manu* dai manoscritti francesi, di un episodio autoconclusivo dal titolo *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lünig dem Sperling, und Morholt dem Rüden* (L'avventura di Reinhart la volpe, Lünig il passero e Morholt il braccio), corrispondente ai versi 21453-22071 del *Roman de Renard*. Esso è proposto come anticipazione della pubblicazione integrale del poema – le cui sorti sono dichiarate dipendenti dal «mondo in declino dell'editoria tedesca» – e indicato come uno dei pezzi più riusciti di tutto l'insieme²³. Attirano l'attenzione di Grimm, tra l'altro, le sorprendenti analogie riscontrate con una fiaba circolante nella regione natia (lo Hessen), presentata in questa sede a seguito della traduzione con il titolo di *Das Märchen vom treuen Gevatter Sperling* (La favola del fedele compare passero) e da lì a breve nel primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*²⁴ al numero 58, con quello di *Vom treuen Gevatter Sperling* (*Il fedele compare passero*²⁵).

Ancorché i due racconti siano strutturati diversamente – nel *Märchen* è, ad esempio, del tutto assente la figura della volpe – essi hanno in comune, come motivo dominante, il tema della vendetta, ordita e messa in atto da un volatile di così piccole dimensioni come il passero, ai danni di creature molto più grandi di lui²⁶. Esclusa la derivazione del *Märchen* dal *Roman de Renard* francese e attestata la sua estraneità a ogni contesto letterario tedesco, l'innegabile vicinanza dei due episodi porta il giovane studioso a dedurre la provenienza del materiale, anche in questo caso, da una saga primigenia e sovranazionale. Al pari di due lingue che discendono dalla stessa matrice, divina e universale, i due testi vengono, quindi, paragonati a germogli, sviluppatisi in direzioni diverse, ma riconducibili a un'unica radice:

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 55.

²⁴ In uscita alla fine dello stesso anno, il 1812.

²⁵ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 262.

²⁶ Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 56-64.

Die Sage bot überraschende Ähnlichkeit mit einem in Hessen gangbaren Kindermärchen dar [...]. Wir lassen diese Erzählung auf die andere folgen, man wird gleich sehen, dasz sie auf etwas ganz anderes ausläuft, wie auch verschieden eingeleitet ist. Dennoch aber müssen sich die beiden Ausschläge einer alten Sagenwurzel einander anerkennen, und weisen unwiderleglich auf einen gemeinsamen Ursprung.²⁷

Un'altra occasione per trattare il tema di *Reinhart Fuchs* si presenta a Grimm lo stesso anno, il 1812, con la recensione di *Beiträge zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst* (Contributi per la storia dell'antica lingua e arte poetica tedesca) di Ferdinand Weckherlin, che apparirà sulla «Leipziger Literatur-Zeitung». Tra i saggi di cui il testo di Weckherlin è composto, tutti finalizzati all'analisi dei manoscritti di antica poesia tedesca conservati nella biblioteca di Stoccarda, uno verte, infatti, sul contenuto della *Comburger Handschrift* (manoscritto di Comburg), che comprende la versione in antico olandese del poema, *Reynaert de Vos*. A essa sarebbe stato dedicato – secondo quanto la recensione riporta – dall'autore lo spazio più consistente rispetto alle altre poesie del manoscritto, di pari passo con un elevato grado di approfondimento. Oltre ad approvare tale scelta, in virtù del valore di un'opera per cui egli stesso nutre grande apprezzamento, Grimm segnala come tale versione di *Reinhart Fuchs*, originaria delle Fiandre benché rinvenuta a Comburg (Baden-Württemberg), fosse al momento oggetto di studio anche per Friedrich David Gräter, curatore di un'imminente pubblicazione a riguardo²⁸.

In confronto al saggio *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* è qui dato maggior risalto alla natura epica del poema, accertata alla luce del rispetto di canoni in base ai quali l'azione è tenuta a procedere per passi piccoli e costanti, senza tuttavia giungere mai a un epilogo definitivo. In quest'ottica *Reinhart Fuchs*, come qualsiasi altro ciclo epico, prescinderebbe dal contenuto di uno o più specifici manoscritti, risultando nel complesso composto da un insieme di versi accumulati a più riprese in

²⁷ Ivi, p. 55; trad. it.: La saga ha presentato sorprendenti analogie con una fiaba circolante nello Hessen [...]. Lasciamo seguire questa narrazione all'altra, si vedrà subito che essa si conclude in modo del tutto diverso, così come è anche diversamente introdotta. Tuttavia entrambi i germogli devono riconoscersi come provenienti dalla radice di un'antica saga, e mostrano irrefutabilmente un'origine comune.

²⁸ J. Grimm, *Beiträge zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst von Ferdinand Weckherlin*. Stuttgart 1811. Bei Metzler. 8. 151 s. (1812), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI (1882), cit., p. 105: «Über den Reynaert de Vos ist sich hier am ausführlichsten verbreitet s. 125-151, der es auch wol verdiente. Gräter lässt aber in diesem Augenblick das ganze Fragment der Comburger Handschrift drucken»; trad. it.: Reynaert de Vos è qui stato trattato nel modo più particolareggiato, pp. 125-151, ed esso se lo è anche certamente meritato. Gräter, tuttavia, in questi giorni sta facendo stampare tutto il frammento del manoscritto di Comburg.

varie epoche, che ne protrarrebbero in modo progressivo la trama secondo il concetto – tipicamente romantico – di continuo rinnovamento della vera poesia. Partendo da questa premessa è dunque confutata la teoria, sostenuta da Weckherlin e altri studiosi, dell'esistenza di due uniche versioni, facenti capo rispettivamente a un testo più antico e a uno più recente, e a tal fine Grimm chiama in causa il *Roman de Renard* dei manoscritti parigini. Una delle sue più importanti funzioni dal punto di vista storico-poetico, infatti, consisterebbe proprio nella capacità di mostrare, grazie alla sua straordinaria estensione, come nuove variazioni sul tema ne lascino presagire l'esistenza di ulteriori e come tutte, nella loro molteplicità, siano da ricondurre a un unico insieme, frutto dell'antico nucleo narrativo originario:

Diese Thierfabel trägt durchaus und in aller Rücksicht epische Natur an sich, es gehört aber zu dem Wesen des Epos, das es unmerklich anhebe und schliesze, die innere Handlung beständig fortschreite und keinen eigentlichen Schlusz zulasse [...]. Der altfranzösische Roman, sobald er einmal gedruckt werden wird, mit seinem Reichtum an neuen, unter uns unerhörten Zweigen der Sage kann es am besten bestätigen und darthun, dasz noch gar viel anderes hinein, alles aber zusammen gehört.²⁹

Sempre dall'epistolario con Savigny di quegli anni emergono altre tracce dell'interesse di Grimm a investigare uno degli ambiti poetici sicuramente a lui più cari, quello della 'saga' del lupo e della volpe, talora anche tramite l'uso di *éscamotages* laboriosi, singolari, per quanto sempre basati su rigorosi criteri scientifici: nel corso della lunga missiva del 19 novembre del 1812 sono richieste all'amico professore informazioni su un certo Magister Bandinus, «der einer der erste Ärzten zu Salerno war» (che era uno dei primi medici in Salerno), dopo che la consultazione di materiale d'archivio attinente alla città campana e alla medicina si è rivelata poco fruttuosa. L'individuazione dell'epoca in cui tale medico è vissuto, si apprende, sarebbe stata d'aiuto ai fini della datazione della versione di *Reinhart Fuchs* in medio alto-tedesco – quella rinvenuta da Glöckle nella biblioteca vaticana – visto che tale personaggio vi appare «stranamente citato»³⁰.

Nella tarda primavera del 1814 Grimm scrive da Parigi, dove si trova questa volta come segretario di legazione, informando Savigny, tra le altre

²⁹ *Ibidem*; trad. it.: Questa favola di animali presenta, senz'altro e sotto ogni riguardo, natura epica; è proprio, tuttavia, dell'essenza dell'epos il fatto che esso comincia e termina impercettibilmente, l'intima azione procede in modo costante e non ammette alcuna vera conclusione [...]. Il *Roman* in francese antico, non appena sarà stampato, con la sua ricchezza di nuovi rami della saga a noi sconosciuti, potrà confermarlo nel migliore dei modi e dimostrare che ha ancora in serbo molto altro, ma che tutto va considerato congiuntamente.

³⁰ W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 142.

cose, di essere riuscito a reperire il manoscritto latino di *Reinhart Fuchs*, di cui supponeva da lungo tempo l'esistenza e che aveva sino ad allora cercato invano, e di averlo trascritto, a «danno degli occhi» per via della sua scarsa leggibilità, in tutti i suoi 7.000 esametri e pentametri³¹. Nel 1817, invece, la possibilità di consultare la versione in *Mittelhochdeutsch* del poema direttamente dal manoscritto vaticano, trasferito nel frattempo da Roma in Germania per essere conservato nella biblioteca di Heidelberg, riaccende il desiderio della pubblicazione sul tema non ancora realizzata, così fortemente da invitare il fratello, con la lettera dell'11 aprile, a contattare l'editore Reimer e definire i tempi di stampa, pur senza avere al momento – come Wilhelm obietterà nella risposta³² – niente di pronto:

Am Herzen liegt mir zunächst: der Reinh. Fuchs, mit dem wir nun nicht länger zaudern müßen [...] schreib doch einstweilen an Reimer: ob und wo der Druck etwan im Juni oder Juli anfangen könne?³³

2.1.2 Reinhart Fuchs e l'essenza della Tierfabel

Il lavoro vero e proprio su *Reinhart Fuchs*, ripetutamente procrastinato, non prese il via che durante gli anni di insegnamento accademico dei Grimm a Göttingen e a quel punto fu portato avanti non più, come inizialmente previsto, da entrambi i fratelli, ma dal solo Jacob. Come dichiarato qualche anno più tardi nella prefazione alla seconda edizione dei *Deutsche Rechtsalterthümer* del 1840 (Antichità giuridiche tedesche), la stesura dell'opera fu tra quelle che più gli arrecarono piacere³⁴. Il libro uscì all'inizio del 1834 col titolo *Reinhart Fuchs* e risultò composto da un'ampia

³¹ Ivi, p. 163.

³² Lettera del 15 aprile 1817. Cfr. W. Schoof (Hrsg.), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, Athenäum Verlag, Bonn 1960, p. 160.

³³ Ivi, pp. 157-158; trad. it.: In primo luogo mi sta a cuore: Reinh. Fuchs, riguardo cui non dobbiamo ulteriormente temporeggiare [...] intanto scrivi pure a Reimer: se e dove la stampa forse a giugno o luglio possa cominciare?.

³⁴ J. Grimm, *Vorrede zur zweiten Ausgabe*, in Id., *Deutsche Rechtsalterthümer* (1840), Dietrische Buchhandlung, Göttingen 1854, XVIII-bis, <<https://archive.org/details/deutscherrechtsa08grimgoog>> (03/2018): «Unter allen meinen Büchern habe ich keine mit größerer Lust geschrieben als die Rechtsalterthümer, den Reinhart, und die Geschichte unserer Sprache [...]»; trad. it.: Tra tutti i miei libri, nessuno ho scritto con maggior piacere delle Antichità Giuridiche, del Reinhart e della Storia della nostra lingua [...]. Cfr. anche U. Wyss, *Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1979, p. 236.

parte saggistica e di commento, oltre che dalle versioni del poema in medio alto-tedesco, antico olandese e latino³⁵.

Nel pregnante saggio che costituisce il primo capitolo, *Wesen der Thierfabel* (Essenza della favola di animali), le origini di questo genere letterario vengono indagate e collocate agli albori della storia dell'uomo e della poesia, con la ripresa e l'approfondimento anche di diverse considerazioni già presenti negli scritti del 1812. La trattazione si apre con la bella immagine di una *Poesie* quale entità libera e atemporale, asservita a leggi proprie e capace di esercitare un potente influsso sul mondo circostante. La sua attenzione è rivolta *in primis* ai destini e alle azioni degli uomini – oggetto principale della *Naturpoesie*, che questa primordiale figura sembra più propriamente rappresentare – e in seconda istanza ai loro pensieri (materia della più tarda *Kunstpoesie*). Da queste tematiche non del tutto appagata, tuttavia, al pari di una volitiva divinità femminile la *Poesie* estende il proprio interesse alla vita nascosta degli animali, di per sé difficilmente penetrabile dalla conoscenza umana:

Die Poesie, nicht zufrieden Schicksale, Handlungen und Gedanken der Menschen zu umfassen, hat auch das verborgne Leben der Tiere bewältigen und unter ihre Einflüsse und Gesetze bringen wollen.³⁶

A dimostrazione della capacità pervasiva della *Poesie* e al tempo stesso della sua vicinanza al mondo animale, Grimm introduce fin da subito in questo scenario figurale il tema della lingua, anch'esso suo primario interesse scientifico e alla poesia ritenuto profondamente interconnesso. Almeno nella sua prima fase di sviluppo, infatti, la lingua sarebbe stata guidata in modo preponderante da impulsi poetici e un esempio di tale tendenza sarebbe l'assegnazione del genere alle parole coniate per designare le varie specie animali. Con il successivo abbinamento a ciascuna di esse di precise attitudini comportamentali o «*Persönlichkeit*» (personalità), l'atto poetico della lingua avrebbe inconsapevolmente contribuito a creare le premesse per la nascita della *Tierfabel*³⁷.

Gli animali sono nel saggio presentati come «*mittätige Geschöpfe*» (creature compartecipi), che vivono e si muovono a fianco dell'uomo, in un mondo che apparirebbe altrimenti muto e inanimato in quanto esclusivamente composto da vegetali «*ancorati al suolo*», ancorché «*leidend*» (senzienti). Il riconoscimento da parte dei primi uomini di un destino

³⁵ Non è presente quindi il *Roman de Renard* dei manoscritti francesi.

³⁶ J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. I; trad. it.: La poesia, non soddisfatta di occuparsi dei destini, atti e pensieri degli uomini, ha voluto affrontare anche la vita segreta degli animali e portarla sotto i propri influssi e le proprie leggi.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

terreno condiviso, in senso lato, con essi e la constatazione di caratteristiche che in grado maggiore o minore li avvicinano alla razza umana, sono da Grimm indicati quali presupposti altrettanto fondamentali della *Tierfabel*, archetipo letterario che di questa convivenza e comunanza di sorte risulta frutto spontaneo se non «quasi necessario», e lontano, almeno inizialmente, da qualsiasi artificio o secondo fine suscettibile di contaminare la purezza poetica³⁸.

Tra gli aspetti degli animali più attraenti per l'uomo figurano, accanto a quelli di tipo esteriore quali «die Fülle und Schönheit ihrer Gliedmaßen» (la pienezza e bellezza delle loro membra), altri meno evidenti, per i quali Grimm stesso lascia trasparire grande ammirazione: «der Glanz ihrer Augen» (lo scintillio dei loro occhi) sembra in tal senso indicativo di un mondo interiore di impulsi, desideri, passioni e sofferenze, ovvero di una serie di stati emotivi per molti versi assimilabili a quelli umani, che spingerebbe a immaginare l'esistenza di qualcosa paragonabile, pur con le debite distinzioni, all'anima. È una volta raggiunto questo più avanzato piano di confronto che l'uomo avrebbe cominciato, da un lato, ad attribuire qualità spirituali vicine alle proprie a certi animali, dall'altro ad adottare, trasferendole – anche in senso solo ideale – su di sé, alcune loro peculiarità o atteggiamenti³⁹.

Anche Herder, del resto, nel saggio *Über Bild, Dichtung und Fabel* (Sull'immagine, la poesia e la favola) del 1787, assegna alla «Menschähnlichkeit der Tiere» (somiglianza degli animali all'uomo) il ruolo principale nella costituzione della *Tierfabel*, reputandola a tal fine più influente sia dell'eterna invariabilità dei comportamenti animali, che dell'interesse umano per il prodigioso (attinente ad esempio alla facoltà di linguaggio concessa agli animali nella favola). La «Wahrheit der Analogie» (verità dell'analogia) è da lui dichiarata «Ursache der Fabel» (causa della favola)⁴⁰, così come da questa stessa base Grimm arriva a parlare di «Analogon von Seele» (qualcosa di analogo all'anima), che l'uomo sarebbe portato a concepire nei confronti di creature a lui per molti aspetti così simili⁴¹. Allo scambio di qualità tra questo e determinate specie animali, imputabile a una familiarità sempre più stretta, fa riferimento anche Herder, seppur fuggacemente⁴²,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, pp. I-II.

⁴⁰ Cfr. J.G. Herder, *Über Bild, Dichtung und Fabel* (1787), in Id., *Sämtliche Werke XV*, hrsg. von B. Suphan, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1967, pp. 541-542.

⁴¹ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. I.

⁴² J.G. Herder, *Über Bild, Dichtung und Fabel*, in Id., *Sämtliche Werke XV*, cit., p. 540: «Je mehr der Mensch eine Thiergattung kennen lernt und mit ihr vertraulich umgeht, desto mehr gewöhnen sich beide an einander und theilen einander von ihren Eigenschaften mit»; trad. it.: Quanto più l'uomo impara a conoscere una specie animale e intrattiene con questa un rapporto di familiarità, tanto più essi si abituano l'uno all'altra e partecipano alle caratteristiche di entrambi.

laddove in *Wesen der Thierfabel* a tale tema è dedicato ampio spazio. In particolare, nell'ambito del prolifico interscambio è da Grimm ricondotto il tradizionale uso degli animali come figure in costumi, maschere, riproduzioni simboliche su stemmi e armature, e il superamento, in campo soprattutto letterario e religioso, dei confini fisici che concretamente li dividono dagli uomini, grazie anche alla straordinaria forza di immaginazione umana, che negli antichi era ancora più attiva e accentuata. In questo senso sarebbero da considerare le metamorfosi narrate nelle saghe e nei miti, la «wunderbare Annahme» (meravigliosa supposizione) della reincarnazione, che prospetta la trasmigrazione delle anime anche in corpi di animali, l'attribuzione a determinate specie di poteri salvifici, ad altre di influssi maligni al di là delle oggettive capacità di nocumento, nonché le lunghe serie di riti propiziatori, sacrifici e profezie impraticabili senza l'ausilio di animali, di cui è spesso prescritto persino genere e colore⁴³.

Correlato a questo tema torna il noto motivo del *Verfall* o decadenza dell'epoca moderna, ai cui già noti aspetti negativi si aggiunge ora la perdita di un saldo e profondo legame dell'uomo col mondo animale, inscrivibile in quel diretto rapporto con la natura che era prerogativa dei primi popoli. La vita dedita alla caccia e alla pastorizia avrebbe implicato un costante contatto con la fauna locale, affinando di conseguenza la capacità di osservarla e conoscerne le peculiarità, mentre da attività un tempo ampiamente diffuse – a partire dagli strati più popolosi della società – come la cura e l'allevamento del bestiame, la cattura della selvaggina e l'allontanamento dei predatori dagli spazi occupati dall'uomo, sarebbero derivate relazioni con animali che in certi casi avrebbero dato luogo, al di là del nome comune scelto per identificarli, alla creazione di appellativi o nomi propri, destinati a entrare col tempo nella consuetudine e a concorrere a un «wärmeres Verhältnis» (rapporto più caloroso). Ancora una volta l'evocazione della vita in piena comunione con la natura, esperibile in epoche remote, è da Grimm associata al rammarico per la perdita di quella concretezza e sensualità che ne derivava, e che – come abbiamo visto – si ripercuoteva mirabilmente nelle espressioni linguistiche e nelle opere poetiche:

Die früheren Zustände menschlicher Gesellschaft hatten aber dies Band [zwischen Menschen und Thiere] fester gewunden. Alles atmete noch ein viel frischeres sinnliches Naturgefühl.⁴⁴

⁴³ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., pp. II-III.

⁴⁴ Ivi, p. II; trad. it.: Le condizioni di un tempo della società umana, tuttavia, avevano reso più stretto questo vincolo [tra uomo e animali]. Tutto ancora emanava un senso della natura molto più vivo, fisico.

L'antico rapporto tra uomo e animali, fissato all'apice della sua intensità, sarebbe stato successivamente «sospinto indietro» nel tempo dalla fantasia popolare, per essere incluso nell'aura suggestiva del *Goldenes Zeitalter* e dare così definitivamente avvio a un preciso archetipo letterario, la *Tierfabel*. L'impossessamento, ovvero l'inserimento nelle proprie tematiche di questo speciale vincolo da parte della *Naturpoesie* – di nuovo rappresentata come entità figurale, eclettica e iperattiva, deputata a 'nutrire' lo spirito degli uomini – è, dunque, da Grimm colto come genesi di un fortunato ciclo di saghe con animali come protagonisti, destinato a svilupparsi e sopravvivere oralmente nel corso dei secoli:

Sobald einmal um diesen Zusammenhang des tierischen und menschlichen Lebens her die vielgeschäftige Sage und die nährende Poesie sich ausbreiteten, und ihn dann wieder in den Duft einer entlegnen Vergangenheit zurückschoben, muß sich da nicht eine eigentümliche Reihe von Überlieferungen erzeugen und niedersetzen, welche die Grundlage aller Tierfabel abgeben haben?⁴⁵

Al perfezionamento ideale di questa connessione, già originariamente assai più intensa, è infine ascritta la facoltà di linguaggio concessa nelle fiabe agli animali, ritenuta l'ultimo atto compiuto dalla *Poesie* prima di un permanente accoglimento di questi ultimi nel proprio parnaso. Al pari dei miti sulle metamorfosi e delle teorie sulla reincarnazione, tale condizione immaginaria è presentata come tentativo di superamento dei limiti naturali della relazione uomo-animali, nell'ambito del quale il *Goldenes Zeitalter* sarebbe chiamato a rivestire il ruolo di un passato arcaico che non contempla alcuna barriera, neppure quella linguistica, all'interazione tra la specie umana e le altre. La ricorrente formula di apertura di molti *Märchen* «als noch die Tiere sprachen» (quando ancora gli animali parlavano) è segnalata come attestazione simbolica della perdita di una condizione edenica e – in linea con la dicotomia tipicamente romantica *schöne Vergangenheit/verfallene Gegenwart* (bel passato/presente corrotto) – al tempo stesso allusiva dell'effettivo deterioramento del rapporto uomo-animali. L'irreversibile distacco dalla natura dell'uomo, «Mißgeschick» (sciagura) della modernità, sarebbe di fatto a lui stesso imputabile e come tale recepito dalla sensibilità degli animali, i quali, per reazione o contropartita, al suo cospetto si asterrebbero dal parlare⁴⁶.

⁴⁵ Ivi, pp. IV-V; trad. it.: Non appena l'operosissima saga e la poesia nutrice si sono estese a comprendere questa connessione tra la vita umana e quella animale, sospingendola di nuovo indietro nella fragranza di un lontano passato, non deve essersi allora creata e consolidata una peculiare serie di narrazioni trasmesse oralmente, che ha fornito la base di ogni favola di animali?

⁴⁶ Ivi, p. V: «Bedeutsam drückt die Formel 'als noch die Tiere sprachen' [...] den Untergang jenes im Glauben der Poesie vorhandenen engeren Verkehrs mit den Tieren aus

Il carattere epico, già attribuito a *Reinhart Fuchs* nel saggio e nella recensione del 1812, è in *Wesen der Tierfabel* esteso all'intero genere della favola di animali, capace di diffondersi e autorgenerarsi nel tempo e, come tutta la poesia epica, tanto più autentica quanto più aliena da invenzioni individuali, essendo di fatto *selbst-dichtend*⁴⁷ (poesia che si produce da sé). Insieme alle analogie sono ora evidenziate anche le principali differenze con le opere narranti gesta di eroi umani: oltre al fatto di non richiamarsi a specifici eventi storici, che l'epica pur senza includere lambirebbe sistematicamente, la *Tierfabel* sarebbe contraddistinta da quella mescolanza di elementi umani e animali nei personaggi, in grado di conferirle un'attrattiva del tutto peculiare. Il riconoscimento di questo aspetto come fonte di un fascino che, in tale eccezionale misura, nessun'altra forma di poesia epica può offrire, attesta quale posizione privilegiata la favola di animali ricopra nella concezione grimmiana:

Aus diesen Eigenschaften erwächst der Tierfabel ein besonderer, sogar dem übrigen Epos mangelnder Reiz, den ich in die innige Vermischung des menschlichen mit dem tierischen Element setze.⁴⁷

È ribadita, inoltre, l'esclusione dei fini didascalici e morali quali cause concorrenti alla nascita di questo genere letterario⁴⁸, così come sono nuovamente passate in rassegna le raccolte di favole di animali più conosciute. In quest'ambito, a fronte di un ridimensionamento di quella esopica, la cui caratteristica brevità dei pezzi è ritenuta imputabile a manipolazioni intercorse nel tempo, di quella di Fedro e di quella del francese La Fontaine, «di gran lunga sopravvalutata» grazie alla sintonia con i gusti del momento⁴⁹, massimo credito è assegnato al ciclo medievale sorto nell'area composta da Germania occidentale, Francia settentrionale e Paesi Bassi, quale terra d'origine del poema della volpe Reinhart⁵⁰. Lo studio e la rivalutazione di

[...]. Wie durch ein Mißgeschick sind die Tiere nachher verstummt oder halten vor den Menschen, deren Schuld gleichsam dabei wirkte, ihre Sprache zurück»; trad. it.: Significativamente la formula «quando ancora gli animali parlavano» esprime [...] il declino di quel rapporto più stretto con gli animali, presente nelle credenze della poesia [...]. Come a causa di un evento sciagurato gli animali si sono successivamente ammutoliti oppure si trattengono dal parlare davanti agli uomini, la cui colpa ha avuto questo effetto.

⁴⁷ Ivi, p. VII; trad. it.: Queste proprietà conferiscono alla favola di animali un particolare fascino, che manca addirittura al resto della poesia epica e che io individuo nell'intima mescolanza dell'elemento umano con quello animale.

⁴⁸ È fermamente respinto anche l'intento satirico, principale chiave di lettura del ciclo della volpe Reinhart secondo altri studiosi: le mirate e frequenti allusioni di cui è disseminata la letteratura satirica, frutto di scelte dell'autore ponderate e ben consapevoli, sono giudicate infatti di per sé incompatibili con il flusso della favola, regolare e «gleichmütig» (imperturbabile), nella sua connaturata spontaneità. Cfr. ivi, pp. X-XI.

⁴⁹ Cfr. ivi, pp. XV-XVII.

⁵⁰ Cfr. ivi, pp. XVI-XVII.

questa «*einheimische Tierfabel*» (favola di animali nostrana), alla cui notorietà avrebbe fatto da ostacolo l'eccessiva attenzione degli studiosi ai modelli classici, sono da Grimm dichiarati come le vere finalità perseguite dal suo contributo sull'argomento⁵¹.

Dopo il saggio introduttivo *Wesen der Thierfabel* il testo prosegue con un capitolo dedicato ai protagonisti, *Träger der Thierfabel* (personaggi portanti della favola di animali), in cui a fianco della volpe Reinhart e del lupo Isengrimus, coppia tipologica la cui interazione sarebbe oggetto delle favole più riuscite già a partire dagli albori del genere, compare in ordine di importanza il leone, re degli animali. La perplessità per l'attribuzione di un ruolo così significativo a un animale esotico, in un contesto narrativo tutto europeo, offre a Grimm il motivo per una ricerca specifica, che lo porta a identificare nell'orso l'animale riconosciuto re prima del leone, conformemente a una tradizione autoctona. Le fonti citate a riguardo sono le saghe gotiche trascritte da Fromund, monaco vissuto presso il monastero bavarese di Tegernsee nel secolo X, e le antiche narrative popolari finnica, estone e slava⁵². Tale constatazione è dichiarata uno dei risultati più rilevanti dell'intera analisi, anche ai fini di una rivendicazione di maggior indipendenza della *Tierfabel* tedesca dai modelli classici e orientali – fatta salva, naturalmente, l'eventuale derivazione da medesimi nuclei primordiali – tanto che sarà poi messo in grande risalto nella *Selbstanzeige* (autorecensione) pubblicata nel corso del 1834 sulla rivista «*Göttingische Gelehrte Anzeigen*». In essa la collocazione dell'orso all'apice del regno animale al posto del leone viene segnalata come un tratto della *Tierfabel* rivelatore, a parità di condizioni, di origini più lontane nel tempo, oltre che più propriamente nordeuropee⁵³.

In base al fatto che di ogni personaggio la favola di animali mantiene le caratteristiche tipiche della specie, facendone il fulcro della propria forza narrativa, e al tempo stesso a dimostrazione di un interesse da parte di Grimm per il mondo animale che va ben oltre il campo letterario, *Träger der Thierfabel* presenta ampie osservazioni di stampo naturalistico prima dell'esame di ogni figura, come tali introdotte: «Wir wollen vorausschicken, wie die

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. XX.

⁵² Cfr. J. Grimm, *Träger der Thierfabel*, in *Id.*, *Reinhart Fuchs*, cit., pp. XLIII-LIII.

⁵³ J. Grimm, *Reinhart Fuchs von Jacob Grimm*, Berlin 1834, bei Reimer, CCXCVI u. 452 s. (1834), in *Id.*, *Kleinere Schriften*, Bd. V (1871), cit., pp. 174-175: «Dem Löwen ist für unsere ursprüngliche Thierfabel die Königsrolle genommen und dem Bären vindiciert worden. Auch dieser Zug weist auf ein entfernteres Alter der Dichtung. [...] Durch dieses alles wird die deutsche Thiersage noch unabhängiger von der griechischen und orientalischen, der Verwandtschaft die zwischen ihnen allen statt findet, unbeschadet»; trad. it.: Nella nostra favola di animali originaria al leone è stato tolto il ruolo di re e assegnato all'orso. Anche questo tratto mostra una più remota età dell'opera poetica. [...] Attraverso tutto ciò la saga di animali tedesca si fa ancora più indipendente da quella greca e orientale, fermo restando la parentela che esiste tra loro tutte.

Naturforscher diese Thiere auffassen»⁵⁴ (Noi vogliamo far precedere come i naturalisti concepiscono questi animali). Tra gli aspetti più interessanti della volpe e del lupo sono evidenziate le doti di resistenza alle avversità, l'astuzia e la pazienza dell'una, l'innata ferocia e ingordigia dell'altro, è ammirata di entrambi la finezza dei sensi, soprattutto dell'udito e dell'olfatto in cui essi sono superiori all'uomo, è descritto il rapporto conflittuale atavico con quest'ultimo e quello talora ambivalente con i propri simili. Nella propensione, percepita come atto di sfida, a insidiare i beni dell'uomo penetrando nel suo territorio, pur cercando di eludere col medesimo un confronto diretto, è colto uno dei lati più oscuri del comportamento di questi quadrupedi, fonte di innegabile attrazione⁵⁵.

Una parte consistente del capitolo è dedicata ai risultati di ricerche etimologiche relative sia ai nomi comuni che a quelli propri dei personaggi di *Reinhart Fuchs* – a conferma di quanto, nel modello grimmiano di indagine, l'aspetto linguistico sia sempre complementare a quello poetico e da esso inscindibile – mentre un altrettanto cospicuo numero di pagine riguarda il confronto dei ruoli svolti dalle loro figure nella storia della cultura, della tradizione e della letteratura di vari popoli.

Accanto alla parte saggistica il libro presenta tre versioni del poema: l'inedito *Isengrimus* in latino, in assoluto il riferimento più antico in quanto costituito da due episodi presumibilmente composti intorno alla metà del XII secolo, il più ampio *Reinhart* in *Mittelhochdeutsch*, dal cui esame è sancita definitivamente l'origine francese della ricezione tedesca, il testo in antico olandese *Reinaert*, attribuito a Willem die Matoc, poeta fiammingo della seconda metà del XIII secolo. Il commento critico, accompagnato da una sintesi del contenuto, non si limita, tuttavia, a queste tre versioni, ma è esteso a tutte quelle note sino ad allora, che vengono prese in esame ciascuna in un capitolo a parte, in ordine cronologico. La collocazione geografica del loro insieme delinea un'area costituita da Francia orientale, Germania occidentale e Paesi Bassi, in cui la lingua tedesca nell'epoca di riferimento sarebbe stata, se non predominante, almeno familiare alla popolazione o utilizzata alternativamente al francese, e su questa base è sostenuta la paternità tedesca, in senso lato, di questo ciclo epico di figure animali. In quanto sorta in un territorio corrispondente all'antico regno dei Franchi, infatti, la saga della volpe Reinhart è definita «franca» nella sua essenza, e a ulteriore supporto di tale tesi è riportato come essa si sia sviluppata e abbia conservato la propria popolarità esclusivamente entro l'area di origine, contrariamente all'epica carolingia, diffusa e apprezzata anche nei paesi dell'Europa meridionale⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. J. Grimm, *Träger der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. XXI.

⁵⁵ Ivi, pp. XXI-XXIII.

⁵⁶ Cfr. J. Grimm, *Renart*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. CXVI.

Completa il volume un gruppo di racconti brevi in latino e in tedesco antico, in rima e in prosa, trascritti da alcuni dei manoscritti utilizzati per la ricerca principale; pur non propriamente attinenti a *Reinhart Fuchs*, essi hanno animali simili come protagonisti e vengono definiti «utili all'indagine»⁵⁷.

Prova che l'interesse dello studioso per la *Tierfabel* e *Reinhart Fuchs*, quale straordinario contributo dell'antica cultura popolare di area tedesca al genere, rimase inalterato anche a grande distanza dalla pubblicazione del 1834, è offerta dall'uscita di un nuovo scritto nel 1863, uno degli ultimi in assoluto prima della morte, avvenuta quello stesso anno⁵⁸. Utilizzando come spunto la recensione del libro *Études sur le roman de Renart* (Studi sul romanzo di Renart) dell'olandese Willem Jozef A. Jonckbloet, Grimm torna dunque sul tema della favola di animali, in particolare quella di matrice tedesca, per indagarne ulteriormente i rapporti con i modelli stranieri più diffusi. Rispetto a questi ultimi l'autonomia e la superiorità del ciclo di Reinhart, rivendicato come tedesco secondo un'ampia accezione storica del termine, sono affermate con maggior forza che in passato. Per quanto nell'*incipit* la *Tiersagenforschung* (attività di ricerca sulle saghe di animali) sia dichiarata uno dei campi più proficui per risalire alle remote connessioni tra i popoli, le cosiddette *Urverwandschaften* (parentele originarie), grande risalto è da lì a breve dato alle peculiarità del nucleo narrativo della *Tierfabel* tedesca, così spiccate da essere equiparate, in tal senso, a quelle linguistiche:

Dasz unsere Thiersage ihren eignen Kern besitzt lässt sich so wenig verkennen als eben die Besonderheit unsrer Sprache.⁵⁹

Un pregio del modello tedesco è identificato nella struttura epica, ossia progressiva, comune ai vari poemi della volpe Reinhart e giudicata essenziale ai fini di una narrazione avvincente e scorrevole; proprio sotto tale aspetto esso si differenzerebbe in modo netto sia dalle radici orientali del *Panchatantra*, il cui schema di racconti incastonati l'uno nell'altro è accusato di spezzare l'azione e comprometterne l'efficacia, che dalle raccolte classiche di Esopo e Fedro, i cui episodi scabri e staccati tra loro non gioverebbero alla valorizzazione dell'insieme⁶⁰.

⁵⁷ Cfr. J. Grimm, *Kleine Stücke*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. CLXXX.

⁵⁸ Come riferisce Herman Grimm, figlio di Wilhelm, si tratta senz'altro dell'ultimo scritto di cui Jacob curò la pubblicazione. Cfr. H. Grimm, *Zur Rede auf Wilhelm Grimm*, in J. Grimm, *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 186.

⁵⁹ J. Grimm, *Études sur le roman de Renart, par W.J.A. Jonckbloet, Groningue 1863*, 405 s. (1863), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. V, cit., p. 455; trad. it.: Che la nostra saga di animali possieda un suo caratteristico nucleo si lascia confutare così poco, giusto come la particolarità della nostra lingua.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 457-458.

Con l'occasione la figura dell'orso a capo del regno animale è confermata tratto tipico non solo della tradizione favolistica tedesca, ma anche di vari popoli dell'Europa nord-orientale, il quale, in quanto poi scomparso con l'introduzione del leone, se presente attesterebbe un'origine del testo particolarmente remota, nonché possibili legami con miti arcaici⁶¹.

Emerge, dunque, anche da quest'ultimo scritto la convinzione che le figure animali rivestano un ruolo fondamentale nelle tematiche della *Naturpoesie* – al pari di quello che gli animali concretamente svolgevano nella vita dei primi uomini – e costituiscano, pertanto, un campo d'indagine ineludibile ai fini di quella storia della poesia perseguita soprattutto nei confronti delle sue prime manifestazioni. Un passaggio di *Wesen der Thierfabel*, in *Reinhart Fuchs*, aveva del resto messo ben in luce la stretta connessione tra poesia popolare e figure animali, riscontrabili in gran numero nelle saghe e nei *Märchen*, nei canti e nei modi di dire: «Alle Volkspoesie sehn wir erfüllt von Tieren, die sie in Bilder, Sprüche und Lieder einführt»⁶² (Vediamo tutta quanta la poesia popolare piena di animali, che essa introduce in immagini, motti e canti).

2.1.3 «Auf Thierfabeln ist sonderlich zu achten»

Altri riferimenti grimmiani alla *Tierfabel* sono contenuti in scritti della seconda decade del 1800, per lo più relativi al reperimento e all'analisi di antiche testimonianze poetiche popolari, intorno agli anni della pubblicazione delle raccolte *Kinder- und Hausmärchen* e *Deutsche Sagen*. Negli appelli al pubblico stilati per sollecitare la trascrizione e l'invio di materiale inedito sono indicati, quali luoghi da cui attendersi gli apporti più significativi, i villaggi ubicati in alta montagna o valli remote, immersi nella natura e dunque a più stretto contatto con quel mondo animale da cui la *Naturpoesie* avrebbe attinto in modo così consistente. Per questi v'è la supposizione che la natura abbia agito da barriera protettiva contro l'influsso negativo di una «falsche Aufklärung» (falso illuminismo), a beneficio del mantenimento in vita dell'insieme di saghe, canti e favole di animali da essa stessa ispirati e sino ad allora oggetto di trasmissione quasi esclusivamente orale. In tal modo nella *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen* (Esortazione emanata per tutti gli amici della poesia e storia tedesca) inviata da Grimm in visione a Brentano con la missiva del 22 gennaio 1811 – nel contesto dei piani, mai realizzati, per la fondazione della rivista *Altdeutscher Sammler* – queste località sono concepite come

⁶¹ Ivi, p. 459.

⁶² J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. V.

sorta di enclave non contaminate dalla modernità, in cui il patrimonio poetico degli avi può sopravvivere puro e inalterato nei secoli⁶³.

Ancora, le comunità montane e boschive più appartate sono investite di un ruolo di primo piano nell'appello che Grimm inserisce nella parte finale del saggio su *Reinhart Fuchs* del 1812. Qui, quale contributo maggiormente atteso da esse, nonché in diretta relazione con il tema trattato, figura esplicitamente la «Thiergeschichte» (storia di animali), presentata come parte fondamentale di quella tradizionale narrativa popolare cui è opportuno attribuire «enorme importanza». Di essa sono specificati la forma, generalmente in prosa con l'eventuale inserimento di parti in rima, e i personaggi più comuni. Tra questi spiccano le figure della volpe e del lupo (coppia da Grimm ritenuta paradigmatica nella favolistica anche al di fuori del ciclo di *Reinhart Fuchs*), dell'orso – la cui presenza in qualità di re della foresta, come abbiamo visto, sarà successivamente dichiarata cruciale ai fini della datazione e dell'autenticità mitteleuropea del testo – e di animali domestici come il cane, il gallo e il gatto:

Möchten nun Leser dieser Zeitschrift [...] hierdurch veranlaszt werden, in ihren Gegenden, zumeist aber in abseits gelegenen Berg- und Walddörfern, [...] zu spüren, ob nicht ein oder die andere Erzählung solcher Thiergeschichten (vom Fuchs, Wolf, Hund, Bär, Hahn, Sperling, Kater etc.) fortlebe, vollständig oder stückweise, im Lied, oder wie gewöhnlich der Fall sein wird, in Prosa, mit nicht selten einfallenden Reimen.⁶⁴

Grande rilevanza è assegnata alla fedeltà della trascrizione, affinché a nessun costo siano praticate alterazioni, riduzioni o opere di completamento arbitrarie; dignità scientifica è, infatti, accordata anche alle versioni lacunose di un testo, così come alle sue varianti. A questo proposito sono da Grimm riportate alcune tracce narrative con la volpe come protagonista – senz'altro sintomatiche di grande familiarità con l'argomento – il cui recepimento in versioni alternative è da lui fortemente auspicato⁶⁵.

In un contesto simile, una raccomandazione ancor più marcata nei confronti della favola di animali è contenuta nella circolare redatta da Grimm a Vienna nel 1815 e rivolta ai membri di una società immaginaria, virtualmente composta da tutti i connazionali consapevoli del valore dell'antica

⁶³ R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 165.

⁶⁴ J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 56; trad. it.: Possano ora i lettori di questa rivista [...] in tal modo essere spinti, nei loro dintorni, ma soprattutto in appartati villaggi montani e boschivi [...] a verificare se l'uno o l'altro racconto di tali storie di animali (quali volpe, lupo, cane, orso, gallo, passero, gatto etc.) sopravviva, nella sua interezza o frammentato, sotto forma di canto, oppure, come di solito sarà il caso, in prosa, non di rado con rime incastonate.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

poesia e disposti, ai fini della sua salvaguardia, a dedicare un po' del loro tempo alla raccolta di sue testimonianze. Nell'elenco che descrive il materiale poetico di cui si incoraggia la ricerca e l'invio, la *Tierfabel* compare nel gruppo dei *Märchen* e delle saghe, al secondo posto dopo quello dei *Volkslieder*. Di essa sono indicati, anche in questo caso, i principali tipi di animali coinvolti come personaggi:

Auf Thierfabeln, worin zumeist Fuchs und Wolf, Hahn, Hund, Katze, Frosch, Maus, Sperling u.s.w. auftreten, ist sonderlich zu achten.⁶⁶

Nella prefazione al primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, a firma di entrambi i Grimm, la natura indicata come scenario appare vero protagonista delle fiabe: una natura primigenia, pulsante di vita, empatica e, come nel mito del *Goldenes Zeitalter*, straordinariamente animata. In essa non solo gli animali, ma, occasionalmente, persino le piante e i minerali parlano, mentre i soggetti umani sono, oltre a re e principi, soprattutto pescatori, pastori, mugnai, che le sono rimasti «am nächsten»⁶⁷ (più vicino possibile). Più oltre è accennato al potere rigenerativo dei *Märchen* e, a fronte di un'opera di datazione degli stessi oggettivamente ardua, vista la loro complessa stratificazione, i cicli «nostrani» – ovvero di area tedesca – di favole di animali sono chiamati in causa, insieme a quelli epici di eroi: in quanto nuclei narrativi particolarmente arcaici, eventuali richiami a essi sarebbero da interpretare come segni incontrovertibili della radicazione di un testo in un passato ben più remoto rispetto ad altri⁶⁸.

Un forte interesse per archetipi narrativi con animali in veste di protagonisti è poi mostrato da Jacob Grimm nei confronti della raccolta di fiabe in dialetto napoletano di Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti* o *Pentamerone*, alla quale anche Wilhelm riconobbe sin da subito grande valore, tanto che una sintesi di tutti e cinquanta i *cunti* di cui essa è composta fu dai fratelli redatta e inserita nel volume delle *Anmerkungen*, uscito nel 1822 come appendice alla seconda edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*⁶⁹. Uno di questi *cunti*, indagati *in primis* per il confronto con fonti extra-germaniche del materiale favolistico raccolto, fu da Jacob pubblicato nel 1816 sulla rivista «Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und

⁶⁶ J. Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 594; trad. it.: Alle favole di animali, ove per lo più compaiono volpe e lupo, gallo, cane, gatto, rana, topo, passero etc., va prestata un'attenzione speciale.

⁶⁷ Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 57.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 59.

⁶⁹ I primi trentotto sono a cura di Jacob, i restanti dodici di Wilhelm. Cfr. J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. IV, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1963, pp. 189-259.

Kunst» nel 1816 con il titolo di *Ein Märchen*⁷⁰ (Una fiaba), quale raro caso di traduzione nell'ambito della sua intera opera. Si tratta di *Lo Serpe*, quindicesimo racconto del *Pentamerone*, in cui un serpente allevato come un figlio da una coppia di contadini assume col tempo le sembianze di un rettile gigantesco, che, nella ferma intenzione di unirsi alla figlia del re anziché a un esemplare della propria specie, scardina le normali aspettative e minaccia di irrompere dalla dimensione animale in quella umana⁷¹.

Dal confronto con l'originale operato da Lucia Borghese in *'Lo Serpe': peripezia di un racconto da Basile ai Grimm*, emerge, tra l'altro, come la traduzione grimmiana, decisamente libera, presenti numerosi apporti personali: è volta, ad esempio, a inscrivere sin dall'*incipit* la vicenda in un passato più lontano, quasi a riconoscere il carattere arcaico del materiale rimodellato dal Basile, e accentua del serpente la natura grottesca e abnorme, dagli effetti stranianti⁷². In un passaggio, per quest'ultimo è utilizzato *Drache* (drago) come sinonimo, nel tentativo forse di conferirgli tratti più compatibili con l'epopea nordica e ricondurne la figura «nell'ambito dell'onirico e del meraviglioso»⁷³.

Nella seconda parte della fiaba sostituisce il serpente nel ruolo di animale parlante la volpe⁷⁴, la cui presenza nella trama – alla luce dell'attestata ammirazione per il ciclo di *Reinhart Fuchs* e dell'interesse dimostrato per la sua figura – potrebbe aver agito da concausa per la scelta proprio di *Lo Serpe*, tra i cinquanta *cunti* del *Pentamerone*.

Nella prefazione stilata molti anni più tardi (1846) per la traduzione in tedesco di questo libro da parte di Felix Liebrecht, Grimm auspica che a quei racconti straordinari, in cui i suoni e i colori della natura sono rievocati nella loro purezza ed è conservata l'eco di miti antichissimi, sia finalmente riconosciuto il diritto a divenire oggetto di sistematica indagine scientifica; in quanto derivati da temi mitici profondamente radicati in Europa, essi sarebbero fonte di nuove informazioni sui legami tra i patrimoni poetici di popoli diversi⁷⁵. Nel saggio *'Lo Serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm*,

⁷⁰ Cfr. J. Grimm, *Ein Märchen* (1816), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., pp. 226-232. Emblematica è la scelta per il titolo del termine arcaico *Märchen*, equivalente a *Märchen*. Fuori dai casi del titolo di questo racconto, è sempre usato *Märchen*.

⁷¹ Un altro caso di traduzione è rappresentato, significativamente, anch'esso da una favola con animali come protagonisti: *Von der Nachtigall und der Blindschleiche* (L'usignolo e l'orbettino), effettuata dal francese e presente al n. 6 della prima edizione della raccolta grimmiana di fiabe. Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 126.

⁷² Cfr. L. Borghese, *'Lo Serpe': peripezia di un racconto da Basile ai Grimm*, «Belfagor», 62 (2), 2007, pp. 162-165.

⁷³ Ivi, p. 168.

⁷⁴ Cfr. J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 230.

⁷⁵ Cfr. J. Grimm, *Vorrede. Der Pentamerone oder: Das Märchen Aller Märchen von Giambattista Basile. Aus dem neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht* (1846), in

in cui analizza i molteplici aspetti della ricezione grimmiana dell'opera del Basile, Lucia Borghese mette in luce la grande attenzione prestata da Jacob, anche in questa occasione, alle figure animali, che la raccolta presenta in gran numero: «Animalità e favola di animali, di cui l'opera del Basile offre un così ampio teatro, vengono attentamente considerate da Jacob Grimm anche nel saggio introduttivo alla traduzione di Felix Liebrecht»⁷⁶. Nella prefazione, in effetti, è oggetto di un'ampia esposizione la fiaba del *Gatto con gli stivali*, segnalata tra quelle in assoluto più antiche e accurate, ove elementi tipici delle saghe germaniche si intrecciano con la tradizione mediterranea italiana e francese⁷⁷.

Tornando indietro cronologicamente, è infine da rilevare come già in quel ristretto gruppo di sei *Märchen* trascritti *manu propria* e inviati a Savigny in coda a due lettere dell'aprile del 1808⁷⁸ – da Wilhelm Schoof definiti «Urzelle» (cellula originaria) dei *Kinder- und Hausmärchen* – è una fiaba di animali, *Der Fuchs und die Frau Füchsin* (La volpe e comare volpe), a essere presentata per prima, accompagnata, unica fra le sei, da una nota personale in cui Grimm rivela come essa sia per lui «una delle più care», sia per l'indubbia essenza poetica che per un probabile legame diretto con la propria infanzia⁷⁹.

Può essere allora avvalorato, alla luce di questa confessione, il nesso ipotizzato da Walter Muschg tra il poetico attaccamento di Grimm al periodo più lontano della propria vita, così come emerge chiaramente dagli epistolari e dalla *Selbstbiographie*, e la scelta di certi ambiti di ricerca, che da questo sarebbe stata condizionata: dalle nebbie dorate della fanciullezza trascorsa a Kassel e idealizzata nella fusione col ricordo prima del padre, scomparso quando Jacob aveva solo undici anni, e poi della madre, la cui morte nel 1808 fu vissuta come una perdita insuperabile, si stagliano i contorni di quel mondo fiabesco che ne assurge a simbolo ed elemento rievocatore, popolato in gran parte da figure di animali parlanti. Nel saggio *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms* (L'aspetto poetico nell'opera di Jacob Grimm) Muschg sostiene come l'unione tra l'anelito poetico e il fervore per la ricerca, presente in molti altri rappresentanti del romanticismo tedesco, si realizzi in Jacob Grimm sul piano più intimo e gravido di con-

Id., *Kleinere Schriften* 8, 1 (1890), neu hrsg. von O. Ehrismann, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 1992, p. 193.

⁷⁶ L. Borghese, 'Lo serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm, «Belfagor», 61 (6), 2006, p. 684.

⁷⁷ Cfr. J. Grimm, *Vorrede. Der Pentamerone oder...*, in Id., *Kleinere Schriften* 8, 1 (1890), cit., pp. 197-199.

⁷⁸ Cfr. W. Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., pp. 41-45.

⁷⁹ Ivi, pp. 423-424.

sequenze⁸⁰, e come, ai fini di questa proficua commistione giochi un ruolo fondamentale l'attaccamento al mondo dell'infanzia, che, pur comune a entrambi i fratelli, assurgerebbe a cornice esistenziale nel caso di Jacob⁸¹. La mistica del ricordo che ha come epicentro la figura della madre, l'amore per la terra natia, la fedeltà alla tradizione minacciata dalla modernità avrebbero, infatti, secondo Muschg, determinato la predilezione per una ricerca fortemente protesa verso il passato, e in tal senso l'opera di reperimento delle fiabe nella regione degli avi, l'Assia, è vista come un percorso a ritroso, mosso dal desiderio di recuperare i momenti più cari e lontani nel tempo⁸². I *Märchen*, portati alla luce dalle biblioteche o ricavati da fonti orali, appaiono dunque come reperti d'interesse al tempo stesso personale e scientifico, in quanto, oltre che della propria, essi offrono nella loro secolare stratificazione echi dell'infanzia dei popoli, e di quell'antico e diretto rapporto con la natura di cui la *Tierfabel* è indubbiamente una delle espressioni più antiche.

2.1.4 La favola di animali nella storia della lingua tedesca

Considerazioni teoriche di grande rilevanza sulla *Tierfabel*, inserite nel contesto delle implicazioni linguistiche della – un tempo più profonda – relazione uomo-animali, sono contenute nei primi capitoli della *Geschichte der deutschen Sprache*, opera uscita in due volumi nel 1848, in cui Grimm, riprendendo i temi della *Deutsche Grammatik*, descrive lo sviluppo evolutivo della lingua nelle sue interconnessioni con la storia dell'uomo.

Già la dedica all'amico filologo Karl Lachmann, che si apre con il ripilogo dei punti di divergenza delle rispettive concezioni poetiche, offre occasione per un immediato riferimento alla favola di animali: considerata principalmente frutto di intenti morali o satirici secondo Lachmann, valorizzata invece per la componente epica, più autentica e fruibile, nella contrapposta visione grimmiana. Mentre in quest'ultima, infatti, ricopre un ruolo cruciale la voce spontanea e anonima del popolo, essenza della *Naturpoesie*, in quella dell'amico sarebbero poste in primo piano le opere dei singoli autori:

⁸⁰ Cfr. W. Muschg, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in W. Muschg, R. Hunziker (Hrsgg.), *Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger*, Verlag von Huber & Co., Frauenfeld-Lepzig 1933, p. 104.

⁸¹ Ivi, p. 106: «Dieses Festhalten an der Kindheit bildet den Rahmen vor allem für Jacobs Leben»; trad. it.: Questo attaccamento all'infanzia costituisce la cornice soprattutto per la vita di Jacob.

⁸² Ivi, p. 108.

Ihre Geschichte der Poesie legt immer den Maszstab an die Dichter [...]. Sogar für die Thierfabel geht das sittliche Beispiel oder auch die Satire Ihnen über das weichere epische Leben [...].⁸³

Nel capitolo di apertura, *Zeitalter und Sprachen* (Epoche e lingue), la rievocazione dei miti che descrivono le fasi iniziali dell'umanità precede una prima classificazione delle lingue europee alla luce della loro *Urverwandschaft*, e nella rappresentazione edenica dell'età dell'oro ritorna, accanto all'immagine biblica di una terra che produce raccolti senza essere arata ed è bagnata da latte e miele, il motivo di un'intesa tra uomo e animali perfezionata dall'assenza di ogni barriera comunicativa. Esso è introdotto con un implicito richiamo alle fiabe popolari, più precisamente alla formula in esse ricorrente già menzionata in *Wesen der Thierfabel*, in cui l'avverbio *noch* (ancora) racchiude un velato rammarico per la scomparsa di questa condizione aurorale, conferendo tono elegiaco all'*incipit* di tanti *Märchen*. Anche qui la perdita o dismissione da parte degli animali della facoltà di interazione verbale con l'uomo è accostata al progresso di quest'ultimo, simbolicamente rappresentato dalla conquista del fuoco, e al superamento dello stadio primigenio:

Um des Menschengeschlechts Anfänge spielt Mythus. Bald steht im Vordergrund ein seliges Paradies, wo Milch und Honig flieszen, die Erde ungepflügt und unbesät Früchte trägt und noch die Thiere reden. Bald musz was alle Thiere gleich der menschlichen Sprache entbehren, sogar das lebendige Feuer den Menschen erst errungen werden.⁸⁴

Alla *Tierfabel* è assegnato un ruolo decisamente significativo nell'esperienza poetica umana, così come circostanziato nel secondo capitolo, *Hirten und Ackerbauer* (Pastori e coltivatori), che in tal senso si rivela, dunque, complementare a *Wesen der Thierfabel*, in particolare per quanto concerne la nascita del genere. L'evento, circoscritto al ramo mitteleuropeo della favola, è messo in relazione ai primi insediamenti nell'Europa orientale e centrale di popolazioni nomadi provenienti dall'Asia, tra cui spiccano gli sciti, di origine iranica. L'intreccio con il mito annunciato in *Zeitalter und Sprachen* è il paradigma con cui viene declinata anche questa remota fase della storia

⁸³J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. IV; trad. it.: La Vostra storia della poesia si rapporta sempre ai poeti [...]. Per Voi persino per la favola di animali la lezione morale o la satira prevale sulla più delicata vena epica [...].

⁸⁴Ivi, p. 1; trad. it.: Intorno agli albori della stirpe umana aleggia il mito. Ora è in primo piano un paradiso felice, dove scorrono fiumi di latte e miele, la terra produce frutti senza essere arata e seminata, e gli animali ancora parlano. Ora ciò di cui tutti gli animali fanno a meno, come il linguaggio umano, deve essere conquistato per gli uomini, persino il vivo fuoco.

europea, così che gli avvenimenti sono spesso confrontati con il contenuto delle antiche saghe e alla loro luce reinterpretati. Delle grandi migrazioni è offerta una rappresentazione immaginifica, secondo cui per i popoli intrepidi, che abbandonano terre sterili e affrontano l'ignoto confidando nella sorte e nei vaticinii, si schiude il mondo con le sue infinite possibilità, mentre l'antica sintonia con la natura è fonte di salvezza nei momenti più critici. In una scena di grande efficacia pittorica, che condensa elementi di più saghe, gli animali appaiono dunque come strumenti del destino, in diretta connessione al mondo degli dei, rispetto ai quali sono nel testo citati subito dopo:

Den Tapfern stand die Welt offen: sie ziehen aus der Heimat, wo es ihnen zu enge geworden war, von Hungersnoth und Miswachs [...] getrieben. Das Losz und der Götter Rath geleitet sie, Vögel fliegen voraus, eine Hindin zeigt die Furt über den Strom, ein Bär oder Wolf weist den Pfad durch Wald und Gebirge.⁸⁵

Avvalendosi soprattutto, tra le varie fonti, degli scritti del retore greco Luciano di Samosata, Grimm descrive il popolo scita come una razza fiera e coraggiosa, dedita alla vita dei boschi, alla caccia e alla pastorizia, e non ancora interessata, a causa dei continui spostamenti, ai frutti della terra, né alla definizione di confini terrieri. È proprio in quest'epoca e tra questi uomini, in ugual misura bellicosi o pacifici secondo le circostanze, capaci sia di sopportare le privazioni imposte dai lunghi viaggi nei carri, sia di cogliere le delizie del costante contatto con la natura, che Grimm si dichiara convinto sia nata la favola di animali nella sua forma embrionale, quale trasposizione nella dimensione poetica di una domestichezza ormai consolidata con la fauna locale. È, inoltre, manifestata l'opinione – conforme ai fondamenti delle teorie schubertiane – che antiche comunità di questo tipo fossero depositarie di profonde conoscenze relative ad aspetti reconditi del regno naturale e fenomenico, accessibili grazie a quel peculiare stile di vita cui è ricondotta la nascita stessa della *Tierfabel*:

Unter solchen Menschen, die [...] die heimliche Natur belauschten, musz Glaube an einen Verkehr mit Thieren gewurzelt und die Thierfabel begonnen haben, die sich in spätere Zeiten fortrug.⁸⁶

⁸⁵ Ivi, p. 11; trad. it.: Ai valorosi stava aperto davanti il mondo: essi lasciano la patria, ove la vita era loro divenuta troppo grama, spinti da carestia e cattivi raccolti [...]. La sorte e il volere divino li accompagnano: gli uccelli volano avanti, una cerva mostra il guado sul fiume, un orso o un lupo indica il sentiero attraverso bosco e montagne.

⁸⁶ Ivi, p. 14; trad. it.: Tra tali uomini, che [...] ascoltavano i segreti della natura, deve essersi radicata la fede in un rapporto con gli animali ed essere stata avviata la favola di animali, che si è protratta nei tempi successivi.

Della stretta relazione dell'uomo con il mondo animale sono rintracciati segni anche in campo linguistico, costituiti dal frequente ricorso a nomi di animali nella formazione di quelli di persona o di piante, con lo stesso spirito con cui in campo figurativo venivano incise immagini di fiere sugli scudi e sugli elmi⁸⁷. Riguardo popoli nomadi come gli sciti è poi riscontrata, accanto ai numerosi termini atti a significare i diversi tipi di armi, quale sintomo di belligeranza, la produzione di un altrettanto elevato numero di espressioni relative all'attività dell'allevamento del bestiame, ciascuna distinta in base alla specie di riferimento. Una pari fioritura linguistica è segnalata per l'arte venatoria, con parole mirate a descrivere l'andatura e le varie parti anatomiche di ogni capo di selvaggina⁸⁸.

Con l'estensione dell'indagine a più popoli dell'Europa centrale e nord-orientale, e attraverso esempi attinti dalla lingua slava, baltica, finnica e boema, tale ricchezza di dettaglio è ascritta a una maggiore acutezza nell'osservazione e percezione dei fenomeni naturali, quasi che gli antichi fossero più vicini agli animali anche nelle capacità sensoriali, e tra i relativi effetti sul piano linguistico sono elogiate ancora una volta la maggiore concretezza semantica e la maggiore duttilità sintattica rispetto ai successivi sviluppi⁸⁹.

I germani sono introdotti in questo contesto con l'apporto di citazioni dalle opere di Cesare e Tacito, e descritti come un popolo il cui attaccamento alla pastorizia persistette anche quando alcuni loro vicini europei, come i celti, erano già dediti all'agricoltura; la lavorazione dei campi, infatti, sarebbe rimasta a lungo relegata alle donne e ai servi, mentre gli uomini avrebbero conservato abitudini prevalentemente nomadi. Alla protrazione di un *Hirtenleben* (vita pastorale) implicante costante contatto con gli animali, così come alla conseguente procrastinazione di un'evoluzione culturale destinata a minare la primigenia innocenza e la fede negli antichi miti, Grimm lascia intendere debba essere attribuita la prosperità della *Tierfabel* presso i germani. A tal fine gli sembra che abbiano potuto contribuire anche gli estesi e fitti boschi presenti nella parte del continente europeo corrispondente al loro territorio, di per sé suscettibili di alimentare una «angestammte Lust» (passione ereditaria) per la caccia e la pastorizia⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*: «Die Sprache der Nomaden enthält einen Reichtum manigfacher Ausdrücke für Schwert und Waffen und für die Viehzucht in jeder Lage, welche dem gebildeten Zustand hernach lästig oder überflüssig erscheinen [...]»; trad. it.: La lingua dei popoli nomadi contiene una ricchezza di svariate espressioni per spada e armi e per l'allevamento del bestiame in ogni situazione, che al successivo stadio culturale erudito appaiono inopportune e superflue [...].

⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp. 14-18.

⁹⁰ *Ivi*, p. 16.

La favola di animali è, dunque, in ultima analisi identificata come una manifestazione poetica frutto di uno stile di vita comune a popoli con attitudini simili, nei cui riguardi risulterebbe a sua volta segnale di potenziali affinità o parentela originaria. In una ricostruzione per sommi capi della storia della sua diffusione in Europa, con accenno alle possibili origini asiatiche (le stesche del popolo scita) e al peculiare radicamento presso alcune culture, il carattere di gran lunga più apprezzabile, quello epico, è – con implicito richiamo al ciclo di *Reinhart Fuchs* – accreditato al ramo germanico. È ricordato anche come, al momento della sua genesi e nel periodo di maggior fioritura, non fossero proprie della *Tierfabel* né l'eccessiva concisione (ripetutamente criticata, come abbiamo visto, nei confronti delle raccolte di Esopo e Fedro) né alcuna prosaica finalità morale:

Jene durch ganz Europa verbreitete, nach Asien zurückgreifende, unter Deutschen episch erblühte, unter Slaven, Litthauern, Finnen noch heute im Volk wache Thierfabel liefert hier überraschende Belege. Der vorgeschrittenen Bildung sagt die natürliche Unschuld dieser Mythen nicht mehr zu, und ihr reicht hin einen gedrungenen Auszug für das sittliche Beispiel zu bewahren.⁹¹

Il terzo capitolo, *Das Vieh* (Il bestiame), si apre con la definizione di questo termine come «ciò che addomesticato viene condotto al pascolo», da contrapporre alla «indomita fauna selvaggia»⁹², ed è dedicato interamente all'esame dei nomi di animali da allevamento. Il confronto dei vocaboli significanti cavallo, bove, giovenca, vitello, ariete, etc. in lingue quali l'alto-tedesco antico, il gotico, l'olandese, l'inglese, il polacco, il norreno, il latino, il greco antico, il sanscrito e altre ancora, è, a conclusione della rassegna, dichiarato funzionale a cogliere tra queste inoppugnabili legami di parentela e la discendenza dal medesimo ceppo indoeuropeo. Il ruolo fondamentale degli animali per i popoli durante le loro prime fasi storiche, infatti, conferirebbe particolare peso alla terminologia relativa al bestiame in fase di comparazione etimologica, così che la presenza di concordanze in questo campo semantico darebbe motivo di generalizzare i risultati e dedurre una *Urverwandschaft* tra le lingue considerate, anche se parlate da etnie stanziate in paesi molto lontani l'uno dall'altro⁹³. Viceversa, l'assenza nel finlandese di radici comuni nei nomi di animali da allevamento, porta

⁹¹ Ivi, pp. 16-17; trad. it.: Quella favola di animali diffusa in tutta Europa, che si riallaccia all'Asia, che fiorì epicamente presso i tedeschi, ancor oggi viva nel popolo presso gli slavi, i lituani, i finnici, offre qui testimonianze sorprendenti. L'innocenza spontanea di questi miti non si addice più alla cultura progredita, a essa basta preservare un succinto estratto per l'esempio morale.

⁹² Ivi, p. 20.

⁹³ Cfr. ivi, p. 28.

a escludere questa lingua dalla famiglia indoeuropea e ad associarla a un ceppo diverso⁹⁴ (che è, poi, in effetti quello ugro-finnico).

L'analisi include, inoltre, esempi a dimostrazione di come la riduzione di importanza degli animali nella dimensione quotidiana abbia accompagnato l'evoluzione della lingua verso stadi contrassegnati da maggior astrazione: un unico termine generico avrebbe gradatamente sostituito gruppi sia di sinonimi che di vocaboli preposti a identificare diverse sottocategorie all'interno di una stessa specie⁹⁵.

La particolare attenzione da riservare ai *Tiernamen* (nomi di animali) nella storia della lingua si rivela, dunque, parallela a quella per la *Tierfabel* nella storia della poesia, e se da una parte questa corrispondenza trova ragione nel grande valore attribuito dagli antichi agli animali e in una domestichezza con essi che ha necessariamente ripercussioni in campo linguistico e poetico, dall'altra riflette anche l'interesse grimmiano *tout court* per il mondo animale: non solo trasfigurato negli ibridi personaggi parlanti delle favole, ma anche quale aspetto straordinariamente vivo e variegato di quella natura il cui senso ultimo sfugge all'uomo moderno, avendo ormai egli perduto sintonia con essa.

Così come il mistero delle origini e del *modus operandi* della *Naturpoesie* alimentano rinnovato stupore per la stessa, è anche in questo caso nei termini della fascinazione dell'arcano che si esprime questa profonda attrazione: la vita nascosta delle fiere, le eccezionali capacità di cui alcune specie sono dotate, le caratteristiche comportamentali di altre sembrano suscitare nello studioso la stessa ammirazione e curiosità riconosciute ai popoli presso cui la *Tierfabel* e i *Tiernamen* sarebbero fioriti per secoli. Sin dai primi saggi sul tema, la vita degli animali, fonte di «piacere puramente poetico», è definita «heimlich» (segreta) e l'aura enigmatica che ne circonda l'attività «ein ganz eigenes räthselhaftes Ding»⁹⁶ (un aspetto misterioso del tutto a sé). Anche a distanza di molti anni, in occasione del confronto tra le diverse capacità evolutive dei rispettivi linguaggi affrontato in *Über den Ursprung der Sprache*, gli animali sono contrapposti agli uomini come pluralità creaturale dominata da un innato «dunkel Trieb» (impulso oscuro) in grado di guidarne, secondo meccanismi apparentemente automatici e impenetrabili, l'operato verso una perfezione tale che, per quanto destinata a replicare se stessa nel tempo in modo statico, rimane per l'uomo «unerreichbar»⁹⁷ (irraggiungibile).

⁹⁴ Ivi, p. 29: «Finnische Sprache berührt schon in diesen Thiernamen sich wenig mit den andern und scheint unurverwandt [...]»; trad. it.: La lingua finnica è già in questi nomi di animali poco vicina alle altre e sembra priva di legami di parentela originaria [...].

⁹⁵ Ivi, p. 30.

⁹⁶ J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 54.

⁹⁷ J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 263.

2.2 Gli uccelli come creature liminari

2.2.1 L'inquietudine spettrale dei volatili

In un regno animale che esercita grande fascinazione per l'insito carattere di mistero e i suoi riflessi sull'antica poesia, peculiare è il caso degli uccelli, ai quali Grimm riconosce una specifica valenza. Alla luce dei numerosi esempi in campo religioso e poetico, emerge innanzitutto la consapevolezza che, in quanto detentori di una delle facoltà più ambite, quella di volare, questi animali si sono distinti agli occhi dell'uomo fin da tempi remoti e più di ogni altro hanno acceso la sua immaginazione. Nei passaggi di *Wesen der Thierfabel* che descrivono l'inclinazione degli antichi a superare con la fantasia i confini naturali fra loro e gli animali e a confidare in maggiori affinità, frutto di una zona di intersezione tra i due mondi percepita molto ampia, gli uccelli sono menzionati e trattati a sé non solo per il volo, quale segno premonitore per eccellenza, ma anche per l'eccezionale articolazione e utilizzo dell'apparato vocale, tali da indurre a supporre che il loro modo di comunicare si svolgesse in una vera e propria lingua⁹⁸.

Sempre nello stesso capitolo, addentrandosi in una valutazione del diverso grado di fruibilità delle specie animali come personaggi della *Tierfabel*, lo studioso presenta una serie di raggruppamenti fra i quali la categoria dei *Vögel* (uccelli) spicca nuovamente a sé stante, in quanto connotata in modo assai singolare. Dapprima i «*kleine Thiere*» (piccoli animali) come gli insetti, in base alle dimensioni fisiche poco appariscenti e all'assenza di caratteristiche che ne marchino la personalità, sono dichiarati poco adatti a ruoli rilevanti in un contesto favolistico⁹⁹. Quindi, in base a un concetto di efficacia narrativa che promuove l'opportunità della vicinanza dei personaggi principali alla dimensione del lettore, è affermato che anche gli uccelli, abitatori dell'aria, sarebbero da utilizzare come figure di secondo piano rispetto ai quadrupedi. Al tempo stesso, se la facoltà di staccarsi in volo dal suolo terrestre – a cui le piante, come indicato in apertura, sono ancorate e su cui gran parte degli animali

⁹⁸ Nella nota a piè di pagina è da Grimm ricordato come nel medioevo il canto degli uccelli venisse considerato il loro «latino», a significare un idioma strutturato, ancorché agli uomini ostico al pari di lingua straniera. Cfr. J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. III.

⁹⁹ Ivi, p. IX: «Vorerst scheinen die kleinen Tiere für die Fabel minder geeignet, weil sie nicht hinreichende Eigentümlichkeiten besitzen, die sich auffassen und anschaulich machen ließen»; trad. it.: Innanzitutto i piccoli animali appaiono i meno adatti per la favola, perché non possiedono sufficienti caratteristiche che si lascino comprendere ed evidenziare.

insieme all'uomo vive e si muove¹⁰⁰ – da una parte relega i *Vögel* a ruoli secondari nell'economia della favola, dall'altra li investe *tout court* di profondi significati, recepiti inconfutabilmente dallo stesso Grimm. In qualità di esseri «fuori dai ranghi» essi sono ascritti, nella celebre commedia *Uccelli* di Aristofane (444-385 a.C.), a una sfera intermedia, sospesa tra il mondo materiale degli uomini e quello spirituale degli dèi, ed è con esplicito riferimento a quest'opera che Grimm li reputa figure più adeguate al genere teatrale, piuttosto che al solenne e progressivo incedere della poesia epica. In apparente contrasto con essa – e pertanto anche con un modello di *Tierfabel* che ne condivide le caratteristiche più salienti e che ha in *Reinhart Fuchs* uno dei massimi esempi¹⁰¹ – sarebbero già di per sé le movenze scomposte tipiche delle creature alate, percepite come foriere di fosca inquietudine, ovvero suscettibili di risvegliare fantasmismi nell'animo dello spettatore:

Dann aber stehn für die Verwendung der Tierfabel schon darin den Säugtieren die Vögel nach, daß sie uns weniger gleichen und durch ihr Flugvermögen aus der Reihe treten, in die wir mit jenen gestellt sind. Den Vögeln ist eine geisterhafte Unruhe eigen, die dem Epos nicht zusagt, desto mehr dem aristophanischen Drama.¹⁰²

Più accomunabili al mondo degli uomini e, di conseguenza, idonei a ruoli di protagonisti sono, invece, decretati i «fierfüßige Thiere» (quadrupedi), purché «nostrani» e noti al lettore, dato che eventuali figure di animali rari o esotici gli risulterebbero estranee, con limitate possibilità di coinvolgerlo emotivamente¹⁰³. Più precisamente, nell'ambito delle specie autoctone sono indicati gli animali domestici e quelli dei «nostri» boschi, e in questo caso con l'uso del possessivo lo studioso abbandona temporaneamente il livello generico dell'analisi per offrire un tributo a quei «tiefe Wälder»¹⁰⁴ (fitti boschi), la cui presenza sarà, come abbiamo visto, riconosciuta determinante ai fini dell'eccezionale sviluppo e diffusione della *Tierfabel* dapprima presso gli sciti, poi presso i germani e altri popoli dell'Europa nord-orientale.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. I.

¹⁰¹ Le analogie evidenziate tra la poesia epica e questo modello di favola di animali, la cui narrazione «strömt in ruhiger, unbewußter Breite» (*ivi*, p. XI; trad. it.: scorre in serena, inconsapevole ampiezza), sottendono all'utilizzo del termine *Tierepos* (epica di animali).

¹⁰² *Ivi*, p. IX; trad. it.: Quindi gli uccelli vengono ai fini dell'utilizzo nella favola di animali dopo i mammiferi, già per il fatto che ci somigliano meno e che per via della loro capacità di volare escono dai ranghi, in cui noi siamo collocati con quelli [i mammiferi]. Propria degli uccelli è un'inquietudine spettrale, che non si addice all'epos, quanto piuttosto al teatro aristofanico.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 16.

Anche se gli uccelli sono in un primo tempo riconosciuti indistintamente come portatori di spettrale agitazione, polarità opposta alla *Ruhe*¹⁰⁵ (quiete), e per questo reputati poco fruibili nella narrativa epica, alcune loro specie vengono più oltre segnalate come eccezioni. È in tal modo avallato il ricorso alle figure del gallo, del passero e dell'allodola, con cui l'uomo avrebbe presumibilmente maggiore familiarità e domestichezza, mentre per motivi opposti vengono esclusi i volatili di grossa taglia:

Haustiere sind es und die Bewohner unserer Wälder, welche für die Fabel geschaffen scheinen, mit Zuziehung einiger vertrauteren Vögel, des Hahns, Sperlings, der Lerche, wogegen das übrige große Geflügel entbehrt werden mag.¹⁰⁶

È ipotizzabile, per l'inclusione del passero, l'influsso della predilezione per il ciclo della volpe Reinhart, con riferimento al già citato episodio tratto dai manoscritti francesi e inserito, dopo averne effettuato la traduzione, in coda al saggio *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812) con il titolo *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lüning dem Sperling, und Morholt dem Rüden*¹⁰⁷.

Ad un'altra traduzione grimmiana, quella di *Lo Serpe del Pentamerone*, e più precisamente al ruolo cruciale, per quanto secondario, in esso svolto dagli uccelli, si richiama con tutta probabilità il breve passaggio sulla sorprendente abitudine che alcuni animali avrebbero, secondo antiche credenze popolari, di intrattenersi a conversare fra loro intorno alla sorte e agli avvenimenti umani:

In ihrem Geschrei und Gespräch (das Begabte verstehn lernen) unterhalten sie sich von unserm Geschick, von unsern Begebenheiten.¹⁰⁸

Proprio in queste righe sembra, infatti, celarsi il riferimento al ciangottare di una comunità di volatili, pari a quella descritta nel racconto di Basile, che Grimm aveva pubblicato in tedesco nel 1816 col titolo di *Ein Märchen*¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Condizione da Grimm massimamente perseguita, nel segno della quale la sua intera esistenza si svolse. Cfr. W. Muschg, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in W. Muschg, R. Hunziker (Hrsgg.), *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, cit., p. 107.

¹⁰⁶ J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. X; trad. it.: Sono gli animali domestici e quelli che abitano i nostri boschi, che sembrano fatti per la favola, con l'aggiunta di alcuni uccelli più familiari, [quali] il gallo, il passero, l'allodola, laddove possono essere tralasciati i restanti volatili di grossa taglia.

¹⁰⁷ Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 56-64.

¹⁰⁸ J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., pp. III-IV; trad. it.: Nel loro gridio e dialogo (che i dotati imparano a comprendere) essi [gli animali] conversano sul nostro destino, sui nostri accadimenti.

¹⁰⁹ Considerando, dunque, l'episodio tratto dai manoscritti francesi, il *cunto* di Basile e il *Märchen* n. 6 della prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*, è significativo che tutte

In esso gli uccelli compaiono nella seconda parte come *Waldvöglein* (uccelli di bosco), che ai primi raggi di sole cinguettano e svolazzano sopra le cime degli alberi, ai cui piedi hanno pernottato la volpe e la figlia del re, Grauhild. Il loro canto spinge la fanciulla a fermarsi per ascoltare meglio, tanta è la gioia che esso le procura:

Als nun früh morgens der Tag anbrach, wachten sie munter auf und machten sich reisefertig; da zwitscherten und wirbelten die Waldvöglein über den Bäumen in der Luft, dasz es eine wahre Lust war, und Grauhild kaum ein paar Schritte that und schon wieder stillstand, dem süßen Vogelsang zuzuhören, und hatte gar zu groszen Gefallen dran.¹¹⁰

All'eccezionale abilità canora, grazie alla quale i *Waldvöglein* si presentano fin da subito come irresistibile fonte di fascinazione (Grauhild ne è rapita, come in un'estasi), si aggiunge, rivelata dalla volpe, l'attitudine a scambiarsi informazioni sulle umane vicende, a sancire la loro peculiarità. Il fatto, inoltre, che i dialoghi tra il canide e la donna si svolgano senza barriere linguistiche a ostacolare la reciproca comprensione, mentre agli uccelli è riconosciuto un idioma proprio, incomprensibile a orecchi umani, contribuisce a presentarli come animali enigmatici. La rilevanza del contenuto della loro conversazione è lasciata intuire a Grauhild dalla volpe:

Der Fuchs [...] machte eine gescheidte Miene: „Noch besser sollte Dirs alles gefallen, verstündest du die Worte, die sie in ihrer Sprache zusammen reden.“¹¹¹

Con l'intermediazione di questo quadrupede, figura di primo piano nella trama e a lei in qualche modo già familiare, la giovane ha dunque accesso alla conoscenza del passato, ovvero dell'incantesimo subito dal principe-serpe, e al rimedio per guarirlo dalle ferite, funzionale alla propria felicità. Quali depositari di notizie cruciali per il destino umano, gli uccelli restano peraltro in questa prima fase attori invisibili, fuori scena in quanto «sopra gli alberi»¹¹² e di fatto afferenti a un piano cognitivo superiore, da cui

e tre queste opere di traduzione di Jacob Grimm, proprio nella loro oggettiva sporadicità, abbiano come oggetto una fiaba contenente a vario titolo *Vogelfiguren* (figure di uccello).

¹¹⁰ J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 230; trad. it.: Quando dunque di mattina presto spuntò il giorno, esse [Grauhild e la volpe] si risvegliarono di buon umore e si prepararono a partire; lì gorgheggiavano e mulinavano gli uccelli di bosco sopra gli alberi nell'aere, così che era un vero piacere, e Grauhild fece appena un paio di passi e già era di nuovo ferma, per ascoltare il dolce canto degli uccelli, e ne traeva davvero gran piacere.

¹¹¹ *Ibidem*; trad. it.: La volpe [...] fece un'espressione furba: "Tutto ti piacerebbe ancor meglio, se tu comprendessi le parole che essi si scambiano nella loro lingua".

¹¹² *Ibidem*.

giungono all'uomo messaggi da interpretare. Introdotti come una pluralità apparentemente omogenea, la grande varietà dei *Waldvöglein* emerge solo nel momento del loro sacrificio a opera della volpe e di Grauhild, e il lungo elenco di specie ornitologiche, che si allontana sensibilmente dal testo in dialetto napoletano, sembra frutto dell'interesse naturalistico di Grimm, oltre che del suo estro come traduttore. Nell'originale, riportato di seguito insieme alla versione in italiano a cura di Michele Rak, le undici specie di uccelli uccisi nel sonno dalla volpe sono enumerate una dopo l'altra, in rapida successione:

La vorpe, comme vedde appagnate l'aucielle 'ncoppa a li ramme, se ne sagliette guatto guatto e ad uno ad uno ne piuziaie quante golane, cardille, reille, froncille, galline arcere, coccovaie, paposce, marvizza, lecore, cestarre e pappamosche erano 'ncoppa a l'arvole ed accisole mesero lo sango drinto a no fiaschettiello che portava la vorpe pe refrescarese pe la via.¹¹³

In *Ein Märchen* il passaggio è ampliato e reso più complesso dall'introduzione di una sorta di struttura piramidale arborea, composta da dodici tipologie di volatili disposte a due per volta su sei rami di diversa altezza, che suggerisce quasi un ordine prestabilito di allocazione cui questi animali aderirebbero nelle ore di riposo notturno:

Da kam Meister Fuchs [...] kletterte den Baum hinan, griff die kleinen Vöglein nach der Reihe in groszer Zahl, Zeiserlein, Meiserlein auf dem ersten Ast, und auf dem zweiten Grasmücken und Distelfinken, auf dem dritten Sperlinge und Hänferlinge, auf dem vierten Ast Goldammern und Nachtigallen, auf dem fünften Lerchen und Schwälblein, und ganz oben Zaunkönige und Fliegenschnepper [...].¹¹⁴

Un altro segno di inventiva personale da parte di Grimm riguarda il mantenimento di solo tre specie (cardellini, lucherini e pigliamosche) tra quelle dell'elenco di Basile, mentre le restanti otto vengono sostituite con nove diverse. In tal modo l'insieme dei *Waldvöglein* risulta costituito inte-

¹¹³ G. Basile, *Lo Cunto de li Cunti* (1634-1636 circa), a cura di M. Rak, Garzanti Editore, Milano 1987, pp. 348-349: «La volpe, appena vide gli uccelli addormentati sui rami, se ne salì quatta quatta e a uno a uno pizzicò tutti i rigogoli, cardellini, reattini, fringuelli, beccacce, civette, upupe, tordi, lucherini, strigi e mangiamosche che erano sull'albero e, dopo averli ammazzati, misero il sangue in una fiaschetta che la volpe portava per rinfrescarsi lungo la strada».

¹¹⁴ J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 231; trad. it.: Ecco che venne comare volpe [...] si arrampicò su per l'albero, afferrò i piccoli uccellini in gran numero e in ordine, lucherini, cinciallegre sul primo ramo, e sul secondo capinere e cardellini, sul terzo passeri e fanelli, sul quarto ramo zigoli e usignoli, sul quinto allodole e rondinelle, e proprio in cima scriccioli e pigliamosche [...].

ramente da elementi di piccole dimensioni ed è, quindi, più uniforme rispetto all'originale, che accosta invece uccelli anche molto diversi fra loro quali beccacce, upupe o addirittura rapaci come civette, che per le note abitudini predatorie notturne mal si inseriscono nel contesto. La scelta di Grimm in *Ein Mährchen* è, comunque, da ritenersi asservita anche a finalità di rima o assonanza nell'ambito di ogni coppia di volatili menzionata, che è un criterio seguito solo in parte nell'originale, facendo magistralmente leva Basile per lo più sui contrasti fonetici, di cui il dialetto partenopeo è particolarmente ricco. Nel caso specifico dello *Zaunkönig* (scricciolo) la collocazione all'apice dell'albero potrebbe essere dovuta alla condizione di regalità evocata dal vocabolo tedesco.

In questa fiaba – caso di per sé raro di traduzione e pubblicazione¹¹⁵, e quindi presumibilmente materia per Grimm di forte interesse – è possibile anche cogliere segni riconducibili a quella concezione spettrale degli uccelli dichiarata molti anni dopo in *Wesen der Thierfabel*, punto di partenza della nostra indagine. *Wirbeln* (girare vorticosamente, turbinare) è uno dei verbi usati per descrivere le attività fuori scena degli uccelli di bosco, ed è attinente ai movimenti reiterati dai volatili per vincere la forza di gravità e di resistenza dell'aria, effettivamente suscettibili di trasmettere un senso di incessante e frenetica agitazione, nonché in casi estremi di inquietudine. Il riferimento a questo aspetto comportamentale degli uccelli è da accreditare al solo Grimm, in quanto assente nella versione di Basile: in quest'ultima, dei *Waldvögeln* è citato esclusivamente il canto, che alle prime luci dell'alba attira l'attenzione della giovane¹¹⁶.

Un passaggio in cui, invece, al moto scomposto di un uccello è associata un'atmosfera indubbiamente sinistra, claustrofobica e capace di veicolare un senso crescente di angoscia è quello della colomba che sbatte disperatamente contro il vetro della finestra, fino a spaccarlo e poi ferirsi, nel tentativo di passare a tutti i costi da un pertugio di insufficiente ampiezza. La scena ha luogo quando il giovane principe, in seguito alla maldestra irruzione dei suoceri nella camera nuziale e alla distruzione da parte loro della dismessa pelle di serpente, si trova trasformato in un uccello, a cui ogni via d'uscita è preclusa:

Wie der Jüngling das sah, schrie er laut Zeter und Weh: „Was habt ihr mir getan!“ Wurde alsobald zu einer Taube und flog auf aus dem Bett und wollte fortentfliehen; allein alle Fenster waren zu. Da stiesz er eilig mit dem Schnäblein und Köpfchen an eine Glasscheibe und pickte so lange, bis sie entzwei brach, dasz er hindurch dringen konnte. Der Ritz war aber unglücklicherweise zu

¹¹⁵ Anonima, a un anno di distanza dall'uscita del secondo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*.

¹¹⁶ Cfr. G. Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di M. Rak, cit., p. 346.

klein und eng und die Flucht zu hastig, also schlüpfte die Taube zwar noch durch, aber den Leib verschnitt sie sich jämmerlich an den Glasscherben.¹¹⁷

Tra le caratteristiche che fanno dei volatili di *Ein Märchen* animali *sui generis* e potenzialmente inquietanti, la consuetudine di fare delle vicende umane un oggetto di conversazione è la più palesemente impressa nell'immaginario grimmiano, tanto che, oltre che in *Wesen der Thierfabel*, essa è da lui rievocata anche in circostanze estranee alla poesia popolare. Nella dedica a Karl Lachmann della *Geschichte der deutschen Sprache* è ricordato il carattere politico della visione del filologo e a questo proposito, alludendo alla situazione contingente¹¹⁸, Grimm si mostra poco fiducioso nei mezzi della politica, a cui ritiene sia lasciato eccessivo spazio. A fronte di una concessione di maggiore libertà da parte dei governanti giudicata, in base al corso degli eventi, ormai imminente, egli sente piuttosto la necessità di porre l'accento sull'unità del popolo, vera risorsa del paese, il cui raggiungimento, percepito purtroppo ancora lontano, è auspicato ardentemente. Ad avvalorare la certezza o, meglio, a rappresentare il senso di predestinazione della conquista della libertà, Grimm si avvale inaspettatamente dell'immagine di uccelli che ne parlano cinguettando sui tetti, e il fatto che creature che la tradizione poetica popolare ritiene a conoscenza degli avvenimenti umani e dei disegni divini diano questo evento come inevitabile, è deputato a decretare l'inopportunità di ogni dubbio ancora nutrito a riguardo:

Jetzt haben wir das Politische im Überschwanke, und während von des Volks Freiheit, die nichts mehr hindern kann, die Vögel auf dem Dach zwitschern, seiner heiszersehnten uns allein Macht verleihenden Einheit kaum den Schatten. O dasz sie bald nahe und nimmer von uns weiche.¹¹⁹

Il disinvolto utilizzo di quest'immagine in un ambito così diverso da quello letterario attesta quanto Grimm avesse sempre presente, anche a distanza di oltre trent'anni dalla traduzione del *cunto* di Basile, la peculiare

¹¹⁷J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., pp. 229-230; trad. it.: Come il giovane vide ciò, gridò forte come un forsennato: "Cosa mi avete fatto!" si trasformò subito in una colomba e si levò in volo dal letto e voleva scappar via; però tutte le finestre erano chiuse. Allora sbattè frettolosamente col beccuccio e col capino contro una lastra di vetro e beccò così a lungo finché questa si ruppe, cosicché poteva passarci attraverso. La fessura tuttavia era sfortunatamente troppo piccola e stretta e la fuga troppo precipitosa, dunque la colomba sgusciò via, ma si tagliò miseramente il corpo con i cocci di vetro.

¹¹⁸L'opera fu pubblicata nel 1848, anno noto nella storia europea per la propagazione di moti rivoluzionari e istanze libertarie.

¹¹⁹J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. IV; trad. it.: Ora abbiamo la cosa politica in sovrabbondanza, e mentre gli uccelli sul tetto cinguettano della libertà del popolo, che nulla può ormai più impedire, della sua agognata unità [tuttavia], che sola ci conferisce potere, neppure l'ombra. Oh, che venga presto e non ci lasci mai più.

funzione assegnata agli uccelli dalle fiabe e, originariamente, dai miti in essi sedimentati. È opportuno precisare che la ragione d'essere di questo ruolo è pienamente comprensibile solo se inscritta nella concezione della natura secondo gli antichi, che erano portati a considerare i fenomeni naturali non a sé stanti, ma sempre in rapporto, attraverso l'individuazione di segni da interpretare, alla propria persona, stirpe o popolo. È in quest'ottica, dunque, che il fitto cinguettio degli uccelli può configurarsi come un dialogo che ruota intorno agli avvenimenti umani e ne offre una chiave superiore di lettura, e come tale essere trasposto nella dimensione poetica. A questo approccio verso il creato, quale fondamentale punto di differenziazione con l'epoca moderna, si richiama un passaggio dell'introduzione alla prima edizione della *Deutsche Mythologie*, monumentale opera sull'analisi del paganesimo tedesco, pubblicata da Grimm in tre volumi nel 1835. In esso è sintetizzata la *Weltanschauung* (visione del mondo) degli antichi, nozione indispensabile per affrontare l'analisi dei loro miti e credenze religiose:

Und das Alterthum hatte ein ganz anderes Auge für die Natur, es legte seine Anschauung in sie nieder, statt dasz wir die natürlichen Erscheinungen aus sich selbst, ohne Bezug auf uns, zu ergründen trachten [...].¹²⁰

Il nesso tra una siffatta percezione della natura e le proprietà attribuite agli uccelli è messo in luce da Gisela Just nella postfazione a *Vogelmärchen* (Fiabe di uccelli), raccolta di fiabe selezionate a sua cura dalle tradizioni di paesi di area principalmente mitteleuropea, e accomunate dal ruolo determinante in esse svolto dalle *Vogelfiguren*. La valenza profetica delle loro apparizioni, la funzione di intermediazione tra il mondo degli uomini e quello degli dèi, l'assolvimento di compiti per conto di questi ultimi sarebbero prerogative mitiche degli uccelli originate dalla tendenza dei popoli del passato, come anche di quelli attualmente viventi in aree remote e primitive, a concepire la natura in stretto rapporto col numinoso e a investigare le sue molteplici manifestazioni alla ricerca di segni rivelatori del volere degli dèi, funzionali alla propria sopravvivenza e all'accettazione del proprio destino come parte di un disegno celeste¹²¹.

¹²⁰ J. Grimm, *Vorrede*, in *Deutsche Mythologie* (1835), Dietrische Buchhandlung, Göttingen 1835, p. XXVII, <<https://archive.org/details/deutschemytholo08grimgoog>> (03/2018); trad. it.: E l'antichità aveva un occhio del tutto diverso per la natura, deponeva in essa il proprio modo di vedere, mentre noi tendiamo a indagare i fenomeni naturali di per sé, senza riferimento a noi stessi [...].

¹²¹ G. Just, *Nachwort*, in Ead. (Hrsg.), *Vogelmärchen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, pp. 160-161: «Der Mensch der Vorzeit, der viel mehr als der heutige im Einklang mit der Natur lebte, beobachtete auch seine Umwelt wesentlich intensiver: die Pflanzen, die Tiere, das Wetter. Wie heute noch bei den Naturvölkern, sah er in jeder Erscheinung auf dem Lande, im Wasser und in der Luft, am Himmel irgend-

Just espone come grazie alle loro effettive caratteristiche – il volo, il canto, l'aspetto fisico, la capacità in certi casi di riprodurre addirittura la voce umana – gli uccelli siano assurti a figure di rilievo nella mitologia, nella religione, nell'insieme di credenze popolari e produzione poetica di una molteplicità di culture: da quella dell'antico Egitto, in cui l'ibis era venerato come una divinità, presente prima di ogni esondazione del Nilo ad annunciare i periodi di fertilità e abbondanza, a quella classica greco-romana, in cui i sacerdoti basavano sul volo e sulla tipologia degli uccelli avvistati la loro opera predittiva, assegnando maggior valenza profetica ai grandi rapaci come l'aquila, l'avvoltoio o il falco¹²². Con *Vogelmärchen* la studiosa offre prova della forte presenza di questi animali nel repertorio favolistico di più popoli, documentando come essi siano spesso connotati dalla vicinanza al numinoso, e in genere dal possesso di proprietà straordinarie in grado di determinare la buona e cattiva sorte degli uomini. Sulla base di queste premesse i *Märchen* selezionati sono suddivisi in quattro gruppi, relativi ciascuno a una diversa tipologia di *Vogelfigur*, individuata secondo precise caratteristiche: capacità magiche o meravigliose, coinvolgimento in metamorfosi, funzione di ammonimento, funzione di giustizia nei confronti degli uomini per conto degli dèi. Non mancano, tuttavia – anche a detta della Just stessa – casi ibridi, per i quali la collocazione in un'unica categoria appare limitante.

2.2.2 *Gli uccelli aristofanici*

La condizione privilegiata dei volatili quali abitatori dell'aria, dimensione idealmente sospesa tra terra e cielo da cui derivano i loro supposti legami col mondo ultraterreno, è oggetto della commedia *Uccelli* di Aristofane, messa in scena per la prima volta nel 414 a.C. ad Atene, in occasione delle celebrazioni del culto di Dioniso, e indicata da Grimm in *Wesen der Tierfabel* come esempio *par excellence* di ambito letterario più consona, rispetto all'epica, all'utilizzo di tali animali come personaggi. Essa costituisce

welche Zeichen, aus denen der Wille der Götter erforscht werden mußte. Für ihn waren die Vögel Mittler zwischen Himmel und Erde, Boten der Götter, die himmlische Botschaften überbrachten, und so sprach er ihnen die Fähigkeit zu, Glück oder Unglück, Krankheit und Tod vorauszusagen»; trad. it.: L'uomo del lontano passato, che viveva in sintonia con la natura molto più del moderno, osservava anche il suo ambiente in modo notevolmente più intenso: le piante, gli animali, il tempo atmosferico. Come ancor oggi presso i popoli primitivi, egli vedeva in ogni fenomeno sulla terra, nell'acqua e nell'aria, segni del cielo di qualche sorta, dai quali doveva essere indagato il volere divino. Per lui gli uccelli erano intermediari fra cielo e terra, messaggeri degli dèi, che trasmettevano messaggi celesti, e in tal modo egli attribuì loro la facoltà di preannunciare fortuna o sfortuna, malattia e morte.

¹²² Cfr. *ivi*, pp. 159-161.

un'attestazione dell'importanza degli uccelli in un ampio numero di miti e credenze, a valere dai tempi più remoti dell'antichità classica, delineandone, tuttavia, un'immagine nel complesso piuttosto ambigua, sotto certi aspetti non contrastante con la percezione grimmiana di «fosca inquietudine»¹²³ espressa a loro riguardo.

Il testo prende implicitamente le mosse da alcuni episodi pubblici che all'epoca avevano sconvolto la coscienza degli ateniesi, quali l'avventata spedizione di Sicilia del generale Alcibiade e la mutilazione delle Erme (busti del dio Hermes) per mano di ignoti, per narrare la vicenda di due anziani cittadini, che, decisi a rompere ogni legame con la patria e le sue miserie, intraprendono la ricerca di Tereo con il proponimento di fondare, insieme a lui e a tutti gli uccelli, una città nuova, sospesa tra terra e cielo¹²⁴. Con l'ironia e i tratti comici tipici della produzione teatrale di Aristofane, l'opera sembra tesa a dimostrare l'assurdità, a dispetto del lieto fine e dell'apparente successo dello strampalato progetto di Pisetero ed Evelpide, di ogni alternativa all'organizzazione sociale della *polis*, la quale, malgrado gli ultimi sinistri accadimenti e i deludenti sviluppi politici, rimane la migliore possibile, apice del grado di civiltà raggiunto dalla cultura greca. È questo, almeno, ciò che emerge dall'approfondita analisi di Bruno Zannini Quirini, secondo cui la città tra le nuvole, lungi dall'indicare un'evasione del poeta nel regno del fantastico o auspicare il ritorno a una primeva solidarietà tra uomo e animale – quali interpretazioni più diffuse – è in realtà un monito contro i rischi che uno svuotamento del presente di ogni suo valore potrebbe comportare, nonostante le sue comprovate criticità, e un tentativo di promuovere il recupero degli antichi valori¹²⁵.

La paradossale dimensione in cui si colloca la città degli uccelli è, infatti, non solo letteralmente campata per aria, ma anche per più ragioni pericolosamente involutiva, e in tale contesto gli uccelli, scelti a rappresentare una soluzione incerta e dalle conseguenze potenzialmente nefaste, apparirebbero compatibili con quell'impressione di *Unruhe* (inquietudine) che Grimm – nel passaggio relativo allo «aristophanisches Drama»¹²⁶ (teatro aristofanico) – associa al frenetico battito d'ali dei volatili e ai presagi che esso sarebbe in grado di evocare.

In base alle analogie individuate da Zannini, la ribellione contro gli dèi, che dovrebbe ripristinare l'antica supremazia degli uccelli, implica un regresso in un'era primordiale, pre-politeistica di esseri dalla natura anco-

¹²³ J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. IX.

¹²⁴ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, trad. it. e critica a cura di B. Marzullo, Newton & Compton Editori, Roma 2003, pp. 484-485.

¹²⁵ Cfr. B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., pp. 13-20.

¹²⁶ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. IX.

ra indefinita, a metà tra uomo e animale, ovvero lo stato di cose che la mitologia greca presupponeva esistente all'epoca dello scontro tra Zeus e i Giganti. Come questi ultimi, anche gli uccelli della commedia sarebbero caratterizzati dalla *hybris*, ovvero l'eccesso, la colpa che viola leggi divine immutabili, mentre l'epoca in cui, secondo quanto dichiarato da Pisetero, essi avrebbero dominato sul mondo è antecedente all'avvento non solo degli dèi olimpici, ma anche di Cronos e i Titani, quindi alla sistemazione dell'ordine fondamentale della realtà, e si prefigura necessariamente caotica, al di fuori della dimensione storica¹²⁷.

Lo stesso Tereo, cui i protagonisti si rivolgono per proporgli, in qualità di sovrano degli alati, la fondazione di una città fra terra e cielo, è un barbaro originario della Tracia, estraneo alla cultura di Atene e a suo tempo trasformato in upupa secondo il noto mito¹²⁸, che Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) tratta nel libro sesto delle *Metamorfosi*. Esso narra di come la brutta violenza di Tereo, sposo di Procne e padre di Iti, sulla cognata Filomela e quella delle due donne sul figlioletto, per vendetta ucciso e dato in pasto al padre, avrebbe provocato la metamorfosi dell'uomo in un uccello ritenuto – per l'abitudine di aggirarsi tra le tombe e cibarsi di cadaveri – immondo, e quella delle sorelle in usignolo e rondine¹²⁹. Negli *Uccelli* Tereo conserva ancora tratti umani, che ne fanno un personaggio ibrido, e il suo aspetto fisico, a causa della mancanza di penne e della presenza di una cresta e di un becco assai singolari, è tale da rendere problematica un'identificazione del personaggio in uomo o animale¹³⁰; il suo *habitat*, come si rileva dai primi dialoghi, è la natura incolta, tra le rocce e le selve, ovvero fuori dallo spazio culturalizzato dall'uomo greco, mentre i suoi compagni, gli uccelli del coro, sono da lui stesso definiti barbari¹³¹ e adoperano un modo di esprimersi a metà tra il linguaggio umano e i versi delle bestie. Accorrendo all'appello del loro capo, essi si palesano alla spicciolata, ciascuno rappresentante di una specie diversa (in tutto ventiquattro) e, una volta riuniti, come prima cosa vorrebbero fare a pezzi i due ateniesi protagonisti¹³².

Riguardo ad alcune specie Pisetero riporta successivamente esempi di credenze popolari che, se da una parte dovrebbero supportare la teoria del

¹²⁷ Cfr. B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., pp. 47-49.

¹²⁸ Di cui la commedia non offre che pochi riferimenti.

¹²⁹ Il fatto che questi ultimi due volatili siano abitualmente cacciati dall'upupa, offre un riscontro in natura della contrapposizione narrata dal mito, tra Tereo e le due figure femminili. Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di F. Bernini, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1949, pp. 126-128, vv. 418-661.

¹³⁰ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., p. 497, vv. 91-103.

¹³¹ Ivi, p. 503, v. 199.

¹³² Ivi, p. 509, vv. 305-308.

loro antico dominio, dall'altra collocano questo in un tempo delle origini, in cui persino la regolare alternanza del giorno e della notte o delle diverse stagioni era *in fieri*: tale è sia il mito dell'allodola, nata ancor prima della terra¹³³, che lo stato di regalità del gallo presso i persiani, basato su una tradizione che collega questo animale alla prima comparsa del sole¹³⁴. Anche la sovranità del cuculo¹³⁵, menzionata con riferimento alla metamorfosi di Zeus ai fini del congiungimento con Era, rimanda a un'epoca antecedente le nozze del signore degli dèi, momento culminante della sistemazione del cosmo, e pertanto il suo invocato ripristino implicherebbe il ritorno a una situazione di caos e instabilità¹³⁶. In questo senso la commedia allude a una dimensione mitica popolata da esseri primordiali, di sfuggente connotazione in quanto attinenti a una fase che precede la separazione tra uomini e animali. Di fatto la realtà alternativa fra gli uccelli, così come annuncia al pubblico il corifeo, prevede il sovvertimento dei valori fondamentali del vivere civile: diverrebbe «cosa bellissima» e degna di merito battere il padre, plausibile l'alterazione a piacimento del proprio lignaggio, accettabile fuggire dalla città dopo essersi macchiati di sacrilegi¹³⁷.

Se, da una parte, come argomentato dall'analisi di Zannini, la vita tra gli uccelli in una città appositamente edificata tra terra e cielo rappresenta per l'uomo ateniese una soluzione dalle conseguenze non auspicabili, un pervasivo senso di inquietudine è conferito alla vicenda anche dai recenti avvenimenti della storia ateniese, che costituiscono i presupposti della commedia. Questa rientra infatti – come segnala Domenico Comparetti – tra quelle a soggetto politico di Aristofane, sebbene, rispetto alle altre, in essa i temi di attualità siano chiamati in causa solo con allusioni e riferimenti non espliciti¹³⁸. I dubbi riguardo all'esito della spedizione di Sicilia avviata dall'ambizioso Alcibiade e i contestuali segni di cattivo auspicio, quali *in primis* la misteriosa mutilazione delle Erme, avevano creato in Atene un'atmosfera carica di incertezza e tensione, in particolare a causa delle taglie poste sugli autori del gesto e della serie di false denunce, processi sommari e condanne da queste scatenate. È da una città malsicura e immersa in un clima di perenne sospetto, quindi, che fuggono Pisetero ed Evelpide, e in questo modo proprio il delicato soggetto della profanazione delle statue sacre – avvenuta nella primavera dell'anno 415 a.C., circa un anno prima

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 519, vv. 471-475.

¹³⁴ *Ibidem*, vv. 481-487.

¹³⁵ *Ibidem*, vv. 504-506.

¹³⁶ Cfr. B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 121.

¹³⁷ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in *Id.*, *Le Commedie*, cit., pp. 535-537, vv. 753-768.

¹³⁸ Cfr. D. Comparetti, *Introduzione*, in *Gli Uccelli di Aristofane*, trad. it. di A. Franchetti, S. Lapi Tipografo Editore, Città di Castello 1894, pp. XXVI-XXVIII.

della rappresentazione degli *Uccelli* ed emblematicamente la notte antecedente la partenza delle triremi per la Sicilia – va a costituire, con le sue nefaste ripercussioni sulla vita cittadina, il punto di partenza dell'azione, ancorché mai formulato apertamente. Questo evento, collettivamente recepito come sinistro presagio non solo nei confronti della controversa impresa bellica, ma anche del futuro della democrazia (vi erano timori di un ritorno dell'oligarchia, cosa che in effetti avvenne), era ben presente nella mente del popolo ateniese e si può pertanto supporre come incombente sugli spettatori, nonostante nella *pièce* prevalga il materiale ideale e poetico, oltre che comico, e i riferimenti politici restino sottotraccia¹³⁹.

La satira di Aristofane, in ogni caso, ha per oggetto in primo luogo il popolo ateniese stesso, che a causa della sua volubilità, della propensione a lasciarsi adulare e coinvolgere in progetti chimerici da abili demagoghi, metterebbe in pericolo la democrazia. Secondo l'interpretazione di Comparetti esso è chiaramente identificabile negli uccelli della commedia, irretiti dall'oratore Pisetero-Alcibiade, che ne rievoca gli antichi fasti e accende loro assurde speranze di dominio sul mondo (la conquista della Sicilia avrebbe dovuto preludere a quella di tutta l'area mediterranea)¹⁴⁰.

Il rapporto tra l'inquietudine che gravava su Atene all'epoca e la tematica degli *Uccelli* è indagato anche da Christian Voigt, che evidenzia il contrasto tra il carattere lirico e fortemente poetico dell'opera, frutto della fervida fantasia dell'autore, e il torbido, da un punto di vista politico e sociale, periodo attraversato dagli ateniesi negli anni di composizione e messa in scena della stessa. L'*alter ego* di questo popolo, «perennemente irrequieto» e incline a voli pindarici, è parimenti individuato nel coro di uccelli interlocutore di Pisetero¹⁴¹, e anche in questo caso il quadro complessivo tracciato si accorda con l'impressione grimmiana di connaturata *Unruhe* di cui i volatili sarebbero portatori, che li renderebbe particolarmente adatti, tra tutte le figure animali, a ricoprire il ruolo loro assegnato da Aristofane. Voigt

¹³⁹ Così Comparetti descrive lo stato d'animo degli ateniesi in quel frangente storico: «Erano in quel momento gli animi in Atene agitati da grandi aspettazioni e da grandi timori, esaltati e nervosi, come nella imminenza di grandi avvenimenti, che potevano essere felici e gloriosi, ma potevano anche essere catastrofi gravissime, come infatti furono». Ivi, pp. XXX-XXXI.

¹⁴⁰ Cfr. ivi, p. XXV.

¹⁴¹ C. Voigt, *Nachwort*, in Id., *Aristophanes. Die Vögel*, hrsg. von C. Voigt, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1976, p. 99: «Es ist ein Spiel [...] dargeboten in unruhvoller Zeit. Im Jahr vorher hatte das unabsehbare Unternehmen des Sizilischen Feldzuges begonnen. [...] Das stets unruhige Volk Athens schmiedet phantastische Pläne und gibt sich den überspanntesten Hoffnungen hin [...]»; trad. it.: È una commedia [...] presentata in un periodo pieno di inquietudine. L'anno precedente aveva avuto inizio l'impresa della campagna siciliana dalle imprevedibili conseguenze. [...] Il perennemente irrequieto popolo ateniese escogita piani fantastici e si abbandona alle più esagerate speranze [...].

ricorda, inoltre, come Alcibiade stesso rimase vittima del clima di intrighi e cospirazioni: dapprima implicato nelle accuse relative alla mutilazione delle Erme, fu, una volta in viaggio verso la Sicilia, incriminato a opera dei suoi antagonisti politici di profanazione dei misteri eleusini, tanto da essere condannato a morte in contumacia dallo stesso popolo che lo aveva fino a poco tempo prima acclamato¹⁴².

Al di là dei contorni ambigui che caratterizzano la città fra le nuvole e i suoi abitanti, sia per le incerte prospettive di un ritorno a una realtà prepoliteistica che per i taciti legami con le problematiche politiche ateniesi, l'opera di Aristofane rappresenta una rilevante testimonianza del ruolo sacrale attribuito dagli antichi greci agli uccelli, e del frequente ricorso alle loro figure in ambito mitologico. Il *Leitmotiv* stesso della commedia, ovvero la fondazione della città sospesa fra il cielo e la terra, ha come presupposto il riconoscimento di questo spazio – allora ancora del tutto inaccessibile all'uomo – come esclusivo dominio dei volatili, e, pertanto, della loro contiguità alla dimora degli dèi, ritenuta ubicata sopra le nubi. Di tale prerogativa, che induce ad assegnare agli uccelli capacità soprannaturali e funzioni di intermediazione con il numinoso, è contemplato un utilizzo comicamente pragmatico nel progetto dei due ateniesi, secondo cui ai pennuti sarebbe sufficiente intercettare e carpire il fumo dei sacrifici destinati agli dèi, affinché questi ultimi, in difficoltà, si trovino costretti a restituire loro l'antica sovranità sul cosmo. Il suggerimento di sfruttare in tal modo una naturale posizione strategica per esercitare potere sugli uomini sottostanti e gli dèi sovrastanti, è offerto da Pisetero a Tereo-upupa, nel corso del loro primo incontro:

Pisetero: «E questa, non ti sembra la sfera degli uccelli? [...] Colonizzatela, fortificatela, e da sfera si chiamerà Città. Potrete regnare sugli uomini, come fossero cavallette: gli dèi li farete morire di fame [...] quando gli uomini fanno sacrifici agli dèi, se gli dèi non vi pagano un tributo, non gli fate passare il fumo delle vittime».¹⁴³

Dall'appartenenza a una sfera in cui è possibile apprendere agevolmente notizie sulla vita degli uomini e sugli dèi, nonché dalla capacità di coprire in volo grandi distanze attraversando più paesi, nasce la diffusa supposizione del possesso da parte degli uccelli di una grande conoscenza in materia di cose terrene e ultraterrene, che – come abbiamo visto – costituisce il tratto principale dei *Waldvögelin* di *Ein Märchen*, mutuato dal *cunto* di Basile. A questo proposito negli *Uccelli* di Aristofane Tereo è accreditato come signore degli

¹⁴² Cfr. *ivi*, p. 99.

¹⁴³ Aristofane, *Uccelli*, in *Id.*, *Le Commedie*, trad. it. e critica a cura di B. Marzullo, cit., pp. 501-503, vv. 183-192.

alati e ricercato dai due ateniesi proprio perché, in quanto trasformato dagli dèi in upupa, avrebbe sommato all'esperienza umana quella acquisita in seguito alla metamorfosi, e raggiunto col tempo un grado di giudizio superiore:

Pisetero: «[...] eri un uomo come noi – una volta [...] trasformato in uccello, hai volato in giro da per tutto, su mare e terra; così hai esperienza di uomo e uccello, tutt'insieme. Siamo venuti fin qua, a supplicarti di una cosa: ci indicassi una città di buona lana [...]».¹⁴⁴

Ancor più emblematici a riguardo, e tra i più suggestivi della commedia, sono i versi con cui il coro attesta la capacità dei volatili di venire a contatto con realtà precluse agli uomini, potendo essi librarsi fin su terre favolose e oggetto di miti, quali addirittura la fosca zona di transizione prima degli inferi, in cui vivi e morti godono di un'anomala commensalità¹⁴⁵. Connessa al supposto accumulo di conoscenze durante i continui spostamenti in volo è la convinzione che gli uccelli siano depositari di informazioni preziose per l'uomo, talora determinanti per un insperato capovolgimento della sua sorte, come accade a Grauhold in *Ein Märchen* nell'apprendere quello che i *Waldvöglein* sanno sul principe suo sposo e sull'unico rimedio per guarirlo dalle ferite¹⁴⁶. Tale aspetto è incluso da Pisetero tra le argomentazioni a sostegno dell'opportunità di un avvicendamento degli uccelli agli dèi quali sovrani del cosmo, e accompagnato dall'esposizione di vantaggi la cui fruizione sarebbe, in tal caso, assicurata agli uomini: suggerimenti circa le rotte più sicure via mare, sistematici aggiornamenti sulla situazione meteorologica per eliminare ogni rischio di naufragio, la rivelazione del nascondiglio di antichi tesori¹⁴⁷.

Contribuiscono poi a connotare i volatili come creature prodigiose, superiori all'uomo in più ambiti, le antiche credenze rievocate nel testo, che assegnano una straordinaria longevità ad alcune specie (quella della cornacchia innanzitutto), collocandole in un certo senso a metà fra i mortali e gli immortali¹⁴⁸, mentre richiami più espliciti a una loro partecipazione al sovrannaturale sono espressi dai versi che contrappongono la loro natura, eterea e meno deperibile, a quella degli uomini, fragile in quanto legata alla caducità delle cose terrene, fisicamente lontana dalla volta celeste e dalle sue leggi eterne¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Ivi, p. 499, vv. 114-121.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 587-589, vv. 1470-1489: «Coro: “Molte nuove sorprendenti cose abbiamo visto svolazzando. [...] Lontano c'è un altro paese vicino alla regione delle tenebre [...]. Ove gli uomini banchettano coi trapassati si intrattengono seco tranne la sera: a quell'ora non è più consigliabile ritrovarcisi”».

¹⁴⁶ Cfr. J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 230.

¹⁴⁷ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., pp. 525-527, vv. 593-601.

¹⁴⁸ Ivi, p. 527, vv. 606-609.

¹⁴⁹ Ivi, p. 533, vv. 685-692.

Dalle esortazioni del coro affinché gli uomini confidino ciecamente nelle capacità cognitive degli uccelli emerge anche il ruolo sacrale di questi animali nell'antica Grecia, così come segnalato nel saggio di Zannini, che in questo contesto ricorda anche la grande diffusione nel mondo ellenico dell'ornitomanzia¹⁵⁰. Nella commedia riferimenti a questa pratica divinatoria si trovano nell'accostamento di determinate specie ornitologiche a dèi vaticinatori per eccellenza, come Apollo, e a località il cui nome era associato alla presenza dei celebri oracoli, come Dodona e Delfi¹⁵¹, a significare che le profezie e, in genere, gli auspici, il cui ricorso era all'epoca abituale prima di intraprendere qualsiasi attività, avevano il loro fulcro nello studio del volo, del grido e del comportamento degli uccelli.

Comunemente coinvolti in pratiche divinatorie, in particolare, erano il gracchio e la cornacchia, cui si affidano Pisetero ed Evelpide nella ricerca di Tereo-upupa nella prima scena della commedia, e in tal modo con le figure dei due corvidi – da Carlo Ferdinando Russo propriamente definiti «uccelli-bussola»¹⁵² – l'opera introduce sin da subito gli uccelli come creature straordinarie, che riescono a rintracciare a «più di mille stadi»¹⁵³ di lontananza e attraverso lande sconosciute Tereo-upupa, loro signore e *trait d'union* con il mondo degli uomini. Tramite l'intercessione di questo personaggio, dunque, si dimostra possibile per questi ultimi beneficiare di un rapporto più stretto con una stirpe animale depositaria di informazioni spesso cruciali, con l'indiretta conseguenza, vista la sua tradizionale vicinanza al numinoso, di accorciare la distanza con gli dèi.

Un ultimo aspetto, sempre nell'ambito della vicinanza alla sfera religiosa che la cultura greca riconosceva agli uccelli, riguarda i rapporti particolari tra alcune loro specie e i singoli dèi, cui si richiama fuggacemente Pisetero: nel modo irriverente con cui Aristofane era solito tratteggiare le divinità, sono ricordati il nesso tra Zeus e l'aquila, appartenente alla simbologia del signore degli dèi, quello tra Atena e la civetta, a lei sacra, il rapporto di fiducia tra Apollo e lo sparviero¹⁵⁴.

¹⁵⁰ B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 57: «Quest'immagine che gli alati danno di se stessi trova un riscontro nel ruolo che essi occupavano abitualmente in ambito sacrale, ove potevano apparire come messaggeri degli dèi, tramite per l'espressione della volontà divina, strumento di rapporto col sovrumano per mezzo dell'ornitomanzia».

¹⁵¹ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., pp. 533-535, vv. 716-720.

¹⁵² Cfr. C.F. Russo, *Aristofane. Autore di Teatro*, Sansoni Editore, Firenze 1962, pp. 240-241.

¹⁵³ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., p. 489, v. 6.

¹⁵⁴ Ivi, p. 521, vv. 518-520.

2.2.3 Deutsche Mythologie: gli uccelli nel paganesimo tedesco

Gli uccelli hanno costituito per Jacob Grimm in più occasioni materia di indagine: un gruppo di pagine della *Deutsche Mythologie* è dedicato alla rassegna delle specie ornitologiche oggetto di culto all'epoca del paganesimo tedesco e, al di fuori di esso, di numerosi miti e credenze popolari; un capitolo della *Geschichte der deutschen Sprache* è incentrato sulla caccia col falco, quale caso esemplare di una sintonia degli uomini con gli animali un tempo assai più stretta e proficua, uno degli ultimi saggi è mosso dalla curiosità, soprattutto scientifica, per la singolare postura che molti volatili assumono durante le ore di sonno. Sempre di stampo naturalistico sono, inoltre, le varie osservazioni sull'abilità vocale degli uccelli, presenti nel trattato sull'origine della lingua *Über den Ursprung der Sprache*.

Nell'analisi delle credenze pagane comuni ai vari popoli tedeschi prima della conversione al cristianesimo, sviluppata nei tre volumi della *Deutsche Mythologie* (1835), trova spazio nel XXI capitolo, *Bäume und Thiere* (Alberi e animali), il tema dei rapporti tra divinità e determinate specie vegetali e animali. Nell'*incipit* è precisato come tali rapporti siano da inscrivere in una visione arcaica del mondo, che presume un maggior grado di vitalità della natura in ogni sua manifestazione: alle piante erano attribuite elevate capacità sensoriali, le bestie erano ritenute in grado di disporre di un proprio linguaggio avanzato così come di comprendere quello umano, gli uomini e, soprattutto, gli dèi di tramutarsi in rappresentanti del mondo animale e vegetale. Torna dunque l'ipotesi, cara a Grimm, di una compatibilità linguistica tra uomini e animali, che, più volte indicata come condizione tipica del *Goldenes Zeitalter* e in *Wesen der Tierfabel* come presupposto per una completa assimilazione degli animali nella dimensione poetica¹⁵⁵, è qui associata alla percezione della natura da parte dei primi popoli. È, in ogni caso, la convinzione di questi ultimi circa i poteri metamorfici degli dèi a essere messa in relazione con l'approccio sacrale verso alcune piante o animali, capace in certi casi di sfociare nell'instaurazione di veri e propri culti dedicati¹⁵⁶.

L'indagine sugli animali oggetto di venerazione è dichiarata più fruttuosa rispetto a quella analoga sulle piante, che nel capitolo la precede ed è di ampiezza assai minore (circa un sesto), come conseguenza del fatto che i primi sarebbero stati riconosciuti dall'uomo fin da subito come a lui più affini e, rispetto al muto universo vegetale, avrebbero attirato maggiormente il

¹⁵⁵ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. V.

¹⁵⁶ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, Marix Verlag, Wiesbaden 2007, pp. 489-490: «Götter und Menschen wandelten sich in Bäume, Pflanzen oder Thiere, Geister und Elemente nahmen Thierformen an; [...] unter diesen Gesichtspunct gebracht hat eine Verehrung der Bäume oder Thiere nichts befremdliches»; trad. it.: Dèi e uomini si tramutavano in alberi, piante o animali, spiriti ed elementi assumevano forme animali; [...] da questo punto di vista una venerazione degli alberi o degli animali non ha niente di sconcertante.

suo interesse. In quest'ambito, all'origine della dedizione religiosa verso una determinata specie sono individuati tre possibili presupposti mitici: i primi due riguardano il legame diretto dell'animale con un dio, nei cui confronti esso è designato a svolgere funzione di servitore (come il lupo o il corvo per Wuotan) o a rappresentare la forma assunta dalla divinità a seguito di una metamorfosi, anche ai fini di epifanie estemporanee, con il risultato di un'elevazione spirituale dell'intera categoria zoologica interessata. Nel terzo caso l'animale è considerato l'esito di una trasformazione subita dall'uomo come castigo divino, una «Herabsetzung» (degradazione) che di regola non darebbe luogo alla fondazione di un culto apposito, e a quest'ultima fattispecie sono ricondotte anche le rinascite in corpi animali dovute alla trasmigrazione delle anime, secondo la nota teoria della reincarnazione¹⁵⁷.

Già in questo contesto introduttivo Grimm lascia emergere la specificità degli uccelli quale tipologia di animali maggiormente coinvolta rispetto ad altre in episodi di metamorfosi, a valere *in primis* nella mitologia classica, con cui quella tedesca è nell'opera sistematicamente confrontata. Tutte e tre le specie citate a titolo esemplificativo sono, infatti, ornitologiche e riguardano il cuculo, le cui sembianze – come già ricordato per la commedia aristofanica – avrebbe assunto Zeus per unirsi a Era, il picchio, in cui fu tramutato il falegname Politecno dagli dèi, come anche Pico, re dell'Ausonia, dalla maga Circe per non aver corrisposto il suo amore¹⁵⁸, infine l'usignolo, trasformazione di Procne, sposa di Tereo, e come tale attinente all'antefatto mitico degli *Uccelli* di Aristofane. Anche il menzionato «culto dell'eroe», che da questi miti talora deriverebbe, potrebbe essere collegato al testo teatrale riconosciuto paradigmatico per il ruolo degli uccelli nella letteratura, con riferimento a quel Tereo-upupa sovrano degli alati, nelle cui mani i due protagonisti decidono di rimettere il proprio destino:

Diese Mythen, zum Beispiel von dem Kukuk, Specht, der Nachtigall u.s.w. gewähren eine Fülle von schönen Sagen, die oft in den Heldencultus eingreift.¹⁵⁹

Nella rassegna delle figure animali gli uccelli sono trattati prima dei rettili e dopo i mammiferi, e in un fugace confronto con questi ultimi è nuovamente evidenziato l'aspetto della spettralità, che, imputato in *Wesen der Thierfabel* all'inquietudine di cui i volatili sarebbero portatori, è qui messo in relazione alla fonte di questa impressione, ovvero alla loro «Behendigkeit» (agilità, sveltezza), intesa come capacità di muoversi e spostarsi

¹⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 495.

¹⁵⁸ Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 306-309, vv. 305-395.

¹⁵⁹ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 495; trad. it.: Questi miti, ad esempio del cuculo, del picchio, dell'usignolo e così via, offrono una grande quantità di belle saghe, su cui spesso si innesta il culto dell'eroe.

rapidamente nell'aria, alla stregua degli spiriti. Tale osservazione, peraltro, è presente nella *Deutsche Mythologie* solo a partire dalla sua seconda edizione del 1844¹⁶⁰, e la sua comparsa a distanza di un decennio da *Wesen der Thierfabel* (pubblicato nel 1834 come primo capitolo di *Reinhart Fuchs*) avvalorata la solidità nel tempo della concezione di questi animali come liminari, la cui vicinanza a una dimensione altra, ultramondana e inquietante è percepibile dai tratti fisici e comportamentali.

Così come in *Wesen der Thierfabel* la spettralità degli uccelli è chiamata in causa ai fini di un giudizio sulla loro fruibilità di figure in determinati generi letterari, in *Bäume und Thiere* essa è associata alla presunta percezione degli antichi, per i quali la visione di queste creature alate avrebbe offerto maggiori richiami al mondo ultraterreno rispetto ai quadrupedi. Il concetto emerge, dunque, ancora nel corso del confronto con una categoria zoologica più vicina all'uomo, ancorché nell'ambito di un passaggio sulla grande dimetichezza con i volatili diffusamente conseguita in passato e poi perduta in epoca moderna. Nella frase successiva Grimm riprende questo argomento annunciando l'adduzione di esempi concreti, e l'affermazione sulla spettralità rimane una sorta di inciso, all'apparenza poco pertinente – se non addirittura in contrasto – col tema principale, e per questo forse ancora più ermetico:

Mit den Vögeln lebte das Alterthum noch vertrauter, und wegen ihrer grösseren Behendigkeit schienen sie geisterhafter als vierfüssige Thiere. Ich führe hier mehrere Beispiele an, dass man die wilden Vögel fütterte.¹⁶¹

A seguito di citazioni tratte, tra l'altro, dalle cronache di Dietmar von Merseburg (975-1018) e dalle iscrizioni presenti sulla tomba del poeta Walther von der Vogelweide, il cui nome costituirebbe già una testimonianza in campo etimologico di quell'arcaica familiarità con i *Vögel*, è segnalato – in possibile riconnessione al motivo della spettralità precedentemente introdotto – come in molte religioni la rappresentazione di entità ultraterrene (dèi, angeli o demoni) includa le ali, quale mezzo per spostarsi in aria, caratteristico degli uccelli. Questa categoria di animali, inoltre, sarebbe stata prescelta nelle metamorfosi da parte non solo degli dèi, ma anche da altre figure tipiche del pantheon mitologico nordico, quali i giganti¹⁶².

¹⁶⁰ In versione ampliata rispetto alla prima (1835), mentre la terza (1854) è – a detta dell'autore – completamente uguale alla seconda. Cfr. *ivi*, p. 40.

¹⁶¹ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 505; trad. it.: Con gli uccelli il mondo antico viveva in modo ancor più familiare, e a causa della loro maggiore agilità essi apparivano più spettrali dei quadrupedi. Adduco qui vari esempi, sul fatto che si allevava gli uccelli selvatici.

¹⁶² *Ibidem*: «Götter und Göttinnen pflegen sich in Vögel zu verwandeln, aber auch den Riesen ist diese Gabe eigen»; trad. it.: Dèi e dee sono soliti tramutarsi in uccelli, tuttavia questa dote è propria anche dei giganti.

L'esame delle *Vogelfiguren* prende inizio dagli uccelli domestici, come il gallo e altri animali da cortile, riguardo cui Grimm dichiara di non essere a conoscenza di molti tratti o ruoli mitici oltre quello di tradizionali vittime sacrificali, per passare poi ai *wilde Vögel* (uccelli selvatici) quali l'aquila, il corvo, la rondine, il cigno, la cicogna, il picchio, la gazza, lo sparviero, il cuculo, l'usignolo, il pettirosso e la cinciallegra¹⁶³. La quantità di informazioni è assai variabile: ad alcuni non sono riservati che pochi cenni, di altri – come la beccaccia o l'upupa – è menzionata la sola interscambiabilità, in alcune credenze, con altre specie il cui esame è più approfondito, mentre le trattazioni di più ampio respiro riguardano il cuculo, che incarnerebbe meglio di ogni altro la presunta facoltà profetica degli uccelli e a cui è riservato circa metà dello spazio dell'intera rassegna, e il picchio.

Prendendo spunto dai servigi prestati alla massima divinità nordica, Wuotan/Odino, da parte dei fidi corvi Huginn e Muninn, è tratta quindi una considerazione generica sulla peculiare funzione di informatori riconosciuta nei canti popolari agli uccelli: «In Volksliedern versehen Vögel gewöhnlich Botendienst, sie bringen Kunde von dem was vorgegangen ist und werden mit Meldungen entsendet»¹⁶⁴ (Nei canti popolari gli uccelli rivestono solitamente il ruolo di messaggeri, portano notizie e sono inviati con informazioni).

Alla presunta superiorità cognitiva degli alati, legata alla capacità di assistere da una postazione privilegiata al corso degli eventi e coprire rapidamente in volo lunghe distanze, è da Grimm collegato il motivo di un loro spontaneo interessamento ai destini e alle vicende umane, al cui riguardo risultano emblematiche le figure dei *Waldvöglein* di *Ein Märchen*. Su questo fronte emerge come gli uccelli abbiano, secondo arcaiche testimonianze di cultura popolare quali le saghe, modo di attingere sia al passato, attraverso la conoscenza dei fatti accaduti, che al futuro, grazie a poteri predittivi: «In den Sagen reden Vögel untereinander von dem Geschick der Menschen und weissagen»¹⁶⁵ (Nelle saghe gli uccelli parlano tra loro del destino degli uomini e profetizzano).

Più oltre, quelle abilità di trasformazione, poste al centro della *Naturanschauung* (concezione della natura) degli antichi come tipicamente esercitate dagli dèi, sono riconosciute anche agli uccelli, in particolare ad alcune loro specie. Non solo, dunque, gli uccelli rappresenterebbero la più frequente forma assunta dagli dèi ai fini di epifanie o dagli uomini come esito di punizioni divine, ma, ad accrescimento dell'aura di mistero che li circonda, sono ritenuti essi stessi in grado di gestire processi metamorfici. Nelle

¹⁶³ Cfr. *ivi*, pp. 506-515.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 507.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

pagine sul cuculo è ricordato come una credenza popolare di area tedesca ne attribuisce la scomparsa, in seguito all'inspiegabile ammutolirsi del suo grido a partire grosso modo dalla ricorrenza di San Giovanni (24 giugno), alla sua trasformazione in astore: «Weil des Kukuks Ruf um Johannis verstummt, nimmt der Volksglaube an, dass er sich nach dieser Zeit in einen Habicht wandle»¹⁶⁶ (In quanto il richiamo del cuculo intorno al giorno di San Giovanni si spegne, la credenza popolare suppone che esso si tramuti dopo tale data in un astore).

Come riporta Zannini Quirini nel già citato testo sugli *Uccelli* di Aristofane, tali capacità metamorfiche sarebbero state ritenute in possesso del cuculo anche dagli antichi greci e dai latini, i quali consideravano quest'animale tendente a una certa instabilità e, in quanto non visibile nei periodi di presenza dell'astore, capace di assumerne l'aspetto. Il mutamento del colore delle penne del cuculo e l'improvvisa scomparsa del suo canto avrebbero rappresentato segnali dell'imminente trasformazione¹⁶⁷.

2.2.4 La caccia col falco

Uno dei primi capitoli della *Geschichte der deutschen Sprache*, più precisamente il quarto, *Die Falkenjagd* (La caccia col falco), è interamente volto ad approfondire il tema della caccia col falco da un punto di vista storico, filologico e infine naturalistico, e costituisce di fatto una trattazione a sé rispetto al resto dell'opera, che ben documenta l'interesse poliedrico dell'autore per gli uccelli, quale categoria fortemente rappresentativa di un mondo animale impenetrabile nei suoi segreti. Il tema di fondo è quello già affrontato nella *Deutsche Mythologie*: la domestichezza, un tempo più grande, dell'uomo con i volatili, anche quelli apparentemente assai poco addomesticabili. La raggiunta familiarità con gli uccelli selvatici, che qui più concretamente assumono i fieri e temibili contorni dei *Raubvögel* (rapaci), è collocata nel quadro più ampio di quell'antica esistenza a stretto contatto con gli animali e con la natura, di cui la *Geschichte* nella sua parte iniziale si propone di indagare le implicazioni linguistiche e culturali.

Come in *Bäume und Thiere*, le pagine riservate agli uccelli sono precedute da una rassegna sui mammiferi, oggetto del terzo capitolo, *Das Vieh* (Il bestiame), in cui è esaminata l'etimologia dei vocaboli relativi alle specie domestiche, anche in questo caso a partire dal cavallo. Dopo una parte, quindi, di carattere rigorosamente linguistico-comparativo e in buona misura composta da elenchi di espressioni relative a medesimi nuclei semantici in un gran numero di lingue, quella sul falco, immaginifica e a tratti poetica, risulta per contrasto una sorta

¹⁶⁶ Ivi, p. 512.

¹⁶⁷ Cfr. B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 120.

di piacevole divagazione monotematica, introdotta dall'originale constatazione che l'uomo sarebbe, per sua natura, in un rapporto con gli animali talmente simbiotico da non poterne fare a meno neppure ai fini della caccia agli stessi, *in primis* tramite l'uso dei cani. In questo contesto la *Falkenjagd* è presentata come apice dell'arte venatoria, in cui il sopravvenuto ricorso alle armi da fuoco, dichiarato causa di sleale e «crudele» squilibrio delle forze in campo, avrebbe segnato l'inizio della fase discendente della parabola¹⁶⁸.

L'immagine del cavaliere col falcone sul braccio e il cane a fianco, ai quali nessuna preda riuscirebbe a sfuggire, assurge a simbolo di una perfetta sintonia dell'uomo con la natura poi perduta e, in tal senso, è da accostare all'altrettanto suggestiva raffigurazione – in apertura al secondo capitolo dell'opera – dei popoli nomadi nell'atto di affidarsi misticamente, durante le loro migrazioni, ai segnali di salvezza forniti dagli animali della foresta. Come nel passaggio della *Deutsche Mythologie* sulla tramontata domestichezza con gli uccelli selvatici, il ruolo di soggetto è assegnato a un concetto di *Alterthum* (antichità) personificato e omnicomprensivo, ancorché cronologicamente vago:

Unser Alterthum pflag aber nicht allein Hunde abzurichten, sondern auch Raubvögel zu zähmen, die es in die Luft auffliegen und nach der Beute stossen liesz, erst dadurch erreichte die Jagdlust ihren Gipfel. Es kann keine edlere Jagd ersonnen werden, als wenn der Jäger ausreitend durch die Wälder den Falken auf der Hand hielt und den Hund vor sich laufen hatte; welches Thier auf dem Feld oder in den Lüften mochte ihnen entrinnen?¹⁶⁹

Della caccia col falco è tracciata la storia attraverso testimonianze tratte dai testi più disparati: dalla *Naturalis Historia* (Storia naturale) di Plinio il Vecchio si apprende come essa venisse praticata dai traci per poi essere diffusa anche nel resto d'Europa, dal *De Arte Venandi cum Avibus* (Sull'arte di cacciare con gli uccelli) di Federico II di Svevia, imperatore del Sacro Romano Impero, come fosse in tempi ancora più remoti già nota agli arabi, che avrebbero ideato il cappuccio da tenere calato sugli occhi dell'animale, così come a tartari, turchi, persiani, cinesi e mongoli. Riguardo a questi ultimi, da un loro storico sarebbe attribuito a un avo di Gengis Khan il primo tentativo di ammansire un astore a fini venatori, tanto che l'effigie di questo rapace avrebbe fatto, durante il regno del padre del famoso condottiero, la sua comparsa sullo stemma¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Cfr. J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 31.

¹⁶⁹ *Ibidem*; trad. it.: La nostra antichità era solita tuttavia non solo addestrare cani, bensì anche addomesticare rapaci, che faceva levare in volo e piombare sulla preda, solo così il piacere della caccia raggiunse il suo culmine. Non può essere immaginata alcuna caccia più nobile, di quando il cacciatore a cavallo per i boschi teneva il falco sulla mano e lasciava il cane correre davanti a sé; quale animale in terra o in aria poteva loro sfuggire?

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 33-35.

Passi estratti dall'epistolario di San Bonifacio mettono in luce la richiesta di alcuni falconi pervenuta al monaco da parte del re del Kent, attestando così la diffusione della *Falkenjagd* nelle isole britanniche dell'VIII secolo, mentre le severe pene previste dalla legge salica per il furto di tale tipo di uccelli sono da Grimm chiamate in causa come prove del valore loro riconosciuto in area germanica, a partire da diversi secoli prima. Questa modalità di caccia, dunque, sarebbe stata profondamente radicata in Europa per tutto il medioevo, in cui i falconieri godevano di grande prestigio presso i sovrani, per sopravvivere poi come mera attività ludica fino all'epoca moderna¹⁷¹.

Il fascino esercitato dal raffinato esempio di sintonia uomo-animale che la *Falkenjagd* rappresenta traspare anche dalla diretta rivendicazione di tale pratica quale elemento distintivo della cultura germanica rispetto a quella classica. Al pari dell'arcaica tipologia di *Tierfabel* in cui l'orso è a capo del regno animale, delineata in più occasioni negli scritti sul ciclo di *Reinhart Fuchs*, anche la caccia col falco, infatti, è configurata come una tradizione suscettibile di accomunare i popoli tedeschi a quelli dell'est europeo. I primi l'avrebbero mutuata dai secondi, più precisamente dai traci, menzionati da Plinio il Vecchio, attraverso i geti, popolazione stanziata presso l'ultimo tratto del Danubio, le cui supposte connessioni con i goti e altri popoli nordici – recepite dall'opera di Jornandes, storico vissuto nel VI secolo d.C. – rivestono nella *Geschichte der deutschen Sprache* un ruolo fondamentale. Benché i romani e i greci fossero secondo Grimm in possesso di ottime conoscenze ornitologiche anche in materia di rapaci, sarebbe da escludere presso di loro l'uso di questi uccelli a scopi venatori, laddove la caccia col falco – per quanto non riscontrabile negli scritti di Plinio e Tacito sulla Germania – sarebbe stata praticata a nord delle Alpi in tempi anteriori alla colonizzazione romana:

Die Falkenjagd gehört zu den Bräuchen, die unsere Voreltern nicht von den Römern empfiengen, sondern bereits vor ihnen kannten, und mit andern rückwärts im Osten hausenden Völkern gemein hatten. Weder Römer noch Griechen übten Falkenjagd, so bekannt ihnen und von ihren Naturforschern beobachtet diese Raubvögel waren.¹⁷²

¹⁷¹ Ivi, p. 33: «Durch das ganze Mittelalter hindurch hielt diese Lust der Könige, Fürstern und Ritter in Europa an, Falkenmeister gehörten zu den Höfämtern und noch bis auf unsere Zeit wurden Reiher zur Falkenbeize gehegt»; trad. it.: Per tutto quanto il medioevo perdurò questa passione dei re, principi e cavalieri, i falconieri facevano parte dei dignitari di corte e ancora sino ai nostri giorni sono stati allevati aironi per la caccia col falco.

¹⁷² *Ibidem*; trad. it.: La caccia col falco appartiene alle usanze che i nostri avi non recepirono dai romani, ma che già conoscevano prima di loro e avevano in comune con altri popoli retrostanti stanziati in oriente. Né romani né greci praticavano la caccia col falco, per quanto questi rapaci fossero ben noti a loro e osservati dai loro naturalisti.

A prova del radicamento di tale consuetudine in area germanica, in campo linguistico è rilevato come la poesia scaldica avesse coniato il termine *Haukströnd*, letteralmente «lido del falco», come sinonimo di «mano», in quanto luogo dove il rapace torna a posarsi dopo essere stato lanciato dal falconiere contro la preda¹⁷³.

Dopo una comparazione della terminologia relativa a questo tipo di uccelli nelle varie lingue – pari a quella effettuata per i mammiferi nel capitolo precedente – altre pagine di *Falkenjagd* sono riservate al falco come animale, e trattano sia l'utilizzo della sua figura nella letteratura, con citazione di passi poetici che ne enfatizzano le caratteristiche più nobili ed esempi a dimostrazione della frequente presenza nelle saghe germaniche, sia la specie da un punto di vista scientifico. A tal fine l'inclusione di ulteriori osservazioni ricavate dai trattati di Plinio il Vecchio, Alberto Magno e Federico II, relative alla classificazione delle sottospecie in girfalco, falco montanaro, pellegrino etc. e al raffronto con rapaci affini quali l'astore e lo sparviero, offre prova di come l'interesse verso questi animali abbia indotto Grimm a intraprenderne lo studio su testi naturalistici¹⁷⁴.

Dall'accostamento del nome di una sottospecie di falco, detta *sacer*, al termine francese *sacre* (sacro) e dal parallelo dei vocaboli greci *ἰέραξ* (falco) e *ἱερός* (sacro), che condividono la stessa radice¹⁷⁵, viene infine preso spunto per accennare al coinvolgimento di questi volatili nelle credenze popolari, e tornare così a riflettere sul rapporto tra religione e animali, *Leitmotiv* del capitolo *Bäume und Thiere* della *Deutsche Mythologie*¹⁷⁶. In questa sede è riportata la credenza alla base del termine svevo *Wannenwäher/Wanneweihe*, equivalente a «falco tinnunculus» o «gheppio»: la sua nidificazione presso le case sarebbe stata di buon auspicio e agevolata dagli abitanti con l'installazione di contenitori o vaschette sui muri esterni, in quanto il piccolo rapace, ritenuto sacro, avrebbe scongiurato con la sua presenza l'abbattimento di fulmini sull'abitazione¹⁷⁷. Parimenti è ricordato come gli antichi egizi avessero collocato fra gli uccelli più sacri un rapace simile a un astore o a uno sparviero, ricorrente nei geroglifici, mentre – in conclusione al capitolo – il radicamento della *Falkenjagd* presso tedeschi e slavi è messo in relazione all'appartenenza alla sfera religiosa di rapaci come l'albanella e il gheppio:

¹⁷³ Cfr. *ivi*, p. 32.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁷⁶ In esso, quantunque emerga l'importanza del ruolo degli uccelli in ambito religioso e molte specie siano in tal senso passate in rassegna, è stranamente assente ogni riferimento al falco.

¹⁷⁷ Cfr. J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 36.

[...] hinzugenommen die Zeugnisse für die Heiligkeit des Weihen, Wanneihen und Krahu¹⁷⁸ wird das hohe Alterthum der Falkenjagd bei Deutschen und Slaven kaum dem Zweifel unterliegen.¹⁷⁹

2.2.5 Richiami all'ornitologia in *Über den Ursprung der Sprache*

Ricorrenti riferimenti alla natura, al mondo animale e in particolare agli uccelli arricchiscono e rendono in parte più agile il complesso saggio sull'origine della lingua *Über den Ursprung der Sprache*, da Jacob Grimm presentato come già anticipato nel 1851 presso la Akademie der Wissenschaften a Berlino, di cui egli era divenuto membro insieme al fratello dopo il trasferimento nella capitale prussiana¹⁸⁰. In esso è esaminata e confutata sia l'ipotesi di una lingua innata, in dotazione all'uomo sin dalla nascita alla stregua delle capacità vocali degli animali, sia quella – dall'autore fortemente sostenuta in gioventù¹⁸¹ – di una lingua rivelata, trasmessa in dono da Dio agli albori della storia, per poi essere tramandata e modificata nel corso dei secoli dai destinatari. A riguardo di quest'ultima teoria è avvertibile ancora un certo attaccamento, giustificato dall'ammirazione per le qualità tipiche di una lingua giovane, che lascerebbero presupporre un suo primigenio stadio di divina perfezione; tuttavia, questa possibilità è ora accantonata in favore di una concezione evoluzionistica, che più realisticamente ritiene una lingua espressione del grado di cultura e di civiltà del popolo che la parla.

La storia naturale è chiamata in causa già nella parte iniziale della trattazione, in un singolare accostamento allo studio della lingua, in quanto discipline entrambe fondate al fine di ripristinare l'integrità di qualcosa: come la filologia sarebbe nata dall'analisi di testi classici al fine di estrapolare un apparato di regole utile al recupero di altri, mutilati o contaminati, così la botanica avrebbe origine nella ricerca di piante dai poteri curativi, e l'anatomia, sempre a scopo di salvaguardia della salute umana, del 'segreto' funzionamento degli organi interni¹⁸². Per queste pratiche il salto di qualità, con un allargamento del raggio d'azione e la trasformazione in vere e proprie scienze, è da Grimm indicato nell'adozione dell'approc-

¹⁷⁸ Il termine, a detta di Grimm stesso, è tratto dai canti in antico boemo. *Ibidem*.

¹⁷⁹ Ivi, p. 37; trad. it.: [...] ammesse le prove della sacralità dell'albanella, del gheppio e dello sparviero, non ci sarà dubbio sulla antica radicazione della caccia col falco presso i tedeschi e gli slavi.

¹⁸⁰ Avvenuto da Kassel nel 1840, su invito del monarca Friedrich Wilhelm IV.

¹⁸¹ Come già rilevato dall'epistola ad Arnim del luglio 1811. Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 118-119.

¹⁸² Cfr. J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, cit., Bd. 1, p. 257.

cio comparatistico, ovvero nel confronto delle specie locali di piante e animali con altre provenienti da terre lontane, effettuato dai naturalisti, e, parimenti, nel contatto con idiomi esotici per quanto riguarda la linguistica. Per quest'ultima avrebbe giocato un ruolo fondamentale il sanscrito, noto agli europei attraverso il colonialismo britannico in India, ai fini di un'appropriata comprensione delle relazioni tra le lingue e della loro storia. L'accesso al sanscrito, «eine der reinsten und ehrwürdigsten Sprachen» (lingua tra le più pure e rispettabili), infatti, avrebbe aiutato a delineare l'esistenza di una «Sprachkette» (catena linguistica) con radici in Asia e diramazioni diffuse in occidente¹⁸³.

Per descrivere il processo secondo cui questa scoperta accese interesse sia per la lingua tedesca, cui sino ad allora era stata «incomprensibilmente» dedicata scarsa attenzione, che per le lingue geograficamente «confinanti» come la slava, la lituana e la celtica, Grimm utilizza nuovamente un parallelo con la botanica, il cui studioso, dopo essere venuto a contatto con piante esotiche, è portato a osservare quelle locali in una luce diversa, riconoscendo in esse «dieselben wunderbaren Triebe» (gli stessi meravigliosi impulsi). Nelle prospettive di ricerca aperte dal nuovo e ampio concetto di «indogermanische Sprache» (lingua indogermanica) è, tra l'altro, riposta speranza ai fini del reperimento di informazioni utili al tema stesso del saggio, ossia alla questione dell'origine della lingua, qui ipotizzata a distanza di diverse migliaia di anni dalla datazione dei più antichi documenti in sanscrito, zend o ebraico¹⁸⁴. La possibilità di far luce su questo intervallo temporale difficilmente misurabile, il cui inizio si perde nel periodo più lontano e oscuro della storia dell'uomo, è proprio ciò che, secondo Grimm, differenzia la linguistica dalla storia naturale, la quale – le teorie evolucionistiche dovevano all'epoca ancora consolidarsi – sarebbe tenuta a occuparsi dei vari modi con cui i vegetali e gli animali assicurano continuità alle loro specie, ma non della comparsa sulla terra dei primi esemplari di ciascuna di esse, ritenuta a pieno titolo parte del mistero «undurchdringbar» (impenetrabile) della creazione¹⁸⁵. È solo per il fatto, dunque, che il linguaggio è ora considerato opera non più divina, bensì umana e di conseguenza realizzata gradualmente, che la sua origine risulta indagabile.

Segue un confronto tra suoni e rumori della natura da una parte, destinati a perpetuarsi immutabili nel tempo, e la lingua umana dall'altra, il cui sviluppo è, invece, evolutivo e caratterizzato da stadi progressivi. Grandi lodi sono in quest'occasione tributate alle doti canore degli uccelli, e a più riprese traspare rinnovata ammirazione per questi animali. In una natura

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 258.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 259.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 260.

descritta ricca dal punto di vista acustico soprattutto grazie alle sue creature animate, gli uccelli sono fin da subito distinti come una categoria a parte: mentre il resto degli animali, indicati genericamente, si servirebbe di suoni vocali per comunicare con i propri simili, gli uccelli sono riconosciuti artefici di un vero e proprio canto, ciascuno in modo diverso, che risuona melodioso nell'etere a beneficio dell'intera collettività¹⁸⁶. Le loro straordinarie capacità sono indicate come motivo di netta contrapposizione ai mammiferi: a tutti gli animali a sangue caldo, così come all'uomo, sarebbe stata accordata la possibilità di esprimere fonicamente il proprio stato d'animo, ma solo per i volatili questa comune prerogativa si configura come un dono eccezionale, nella forma di canto in grado di coinvolgere emotivamente gli ascoltatori. Come già in *Wesen der Thierfabel* a proposito del *Flugvermögen* (capacità di volare) che li rendeva «fuori dai ranghi»¹⁸⁷, l'alterità dei volatili è qui rafforzata anche indirettamente attraverso il riconoscimento di una maggiore affinità dei quadrupedi – da cui essi si distinguono – con il genere umano:

Aber jedem vollkommneren warmblutigen Thier, vögeln wie säugenden, ist immer ein ganz besonderer Laut eigen, mit welchem es seine Empfindungen wechselweise des Behagens, der Lust und des Schmerzes, lockend oder scheuchend kund thun kann; einigen unter ihnen und zwar nicht den uns sonst verwandteren Fierfüszigen Thieren, sondern voraus dem Gevögel wurde ein klangvoller, meistens anmutiger und herzbefreuender Gesang zugetheilt.¹⁸⁸

Più avanti un'ulteriore peculiarità di questi animali nel campo della produzione fonetica offre a Grimm motivo di chiamarli di nuovo in causa: per quanto diversi risultino, sotto più aspetti, gli uccelli dal resto della fauna e dall'uomo, la singolare abilità di alcune loro specie – di per sé sprovviste di apprezzabili doti canore – consiste nel riuscire a recepire il suono di parole o frasi durante l'interazione verbale umana e a offrirne una replica fedele. È fornita anche la spiegazione scientifica del fenomeno, che risiede nella posizione eretta del collo, mentre la menzione di cinque tipi di uccelli in grado di compiere tale prodigio è da accostare ad altre enumerazioni simi-

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 262.

¹⁸⁷ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in *Id.*, *Reinhart Fuchs*, cit., p. IX.

¹⁸⁸ J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in *Id.*, *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 262; trad. it.: A ogni più compiuto [rispetto agli insetti] animale a sangue caldo, uccelli come mammiferi, è proprio sempre un suono del tutto peculiare, con cui esso esterna le sue sensazioni alternativamente di piacere, bramosia e dolore, mentre seduce o intimorisce; ad alcuni tra loro, e precisamente non ai quadrupedi generalmente a noi più affini, ma eminentemente agli uccelli è stato concesso un canto altisonante, per lo più dotato di grazia e che rallegra i cuori.

li – inserite in contesti anche molto diversi fra loro – che provano come l'autore sia propenso a scendere nei dettagli dell'ornitologia, in vista di indagarne gli aspetti più affascinanti. La categorica esclusione di ogni mammifero, in questa circostanza, rivendica gli uccelli come tipologia animale a sé, ora suscettibile di sorprendere anche in materia di analogie con la razza umana, quali l'articolazione del linguaggio:

Da nun aber die Leibesorgane mehrerer Thierarten den menschlichen gleichen, so darf nicht befremden, dasz gerade unter den Vögeln, deren sonstiger Bau weiter als der Säugethiere von uns absteht, die uns aber in aufrechter Haltung des Halses näher kommen, darum auch wollautige Gesangstimmen haben, dasz vorzugsweise Papageien, Raben, Stare, Elstern, Spechte im Stande sind menschliche Wörter fast vollkommen zu erfassen und nachzusprechen. Von den Säugethieren dagegen vermag das kein einziges [...].¹⁸⁹

Come autore di approfonditi studi sulla gola dei *Singvögel* (uccelli canori) e sui suoni da questi prodotti è ricordato l'anatomista e fisiologo tedesco Johannes Peter Müller, la cui citazione lascia intuire come i testi di scienza naturale, e in particolare quelli di ornitologia, fossero per Grimm corrente oggetto di studio¹⁹⁰; del resto la caratteristica di un saggio successivo, *Über den Schlaf der Vögel*, sarà proprio il richiamo a un gran numero di naturalisti e ornitologi, la cui opera è scandagliata in cerca di riscontri sul tema trattato.

Altri passaggi contenenti specifici riferimenti agli uccelli contraddistinguono questa prima parte del saggio, che molto spazio riserva all'analisi delle differenze tra il linguaggio umano e quello degli animali, mentre successivamente è affrontato il tema dell'origine divina della lingua, particolarmente sentito dall'autore. Per dimostrare che la modalità di espressione vocale di qualsiasi animale, diversamente dalla lingua umana, è un fattore congenito e pertanto non richiede di essere appreso, Grimm ricorre persino al ricordo di quella che sembra un'esperienza personale, vissuta presumibilmente nell'infanzia¹⁹¹, che verte nuovamente sul canto dei volatili. È il caso di un uccellino prelevato dal nido e allevato in cattività, che canta

¹⁸⁹ Ivi, p. 267; trad. it.: In quanto tuttavia gli organi di vari animali assomigliano a quelli umani, così non deve sorprendere che [ciò accade] proprio tra gli uccelli, la cui restante struttura generale ci è più lontana di quella dei mammiferi, ma che ci sono più vicini nella posizione eretta del collo, per cui hanno anche voci canore armoniose, e [non deve sorprendere] che soprattutto pappagalli, corvi, storni, gazze, picchi siano in condizione di afferrare quasi perfettamente parole umane e di ripeterle. Dei mammiferi invece non ne è capace nemmeno uno [...].

¹⁹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁹¹ In *Über den Schlaf der Vögel*, riguardo a una peculiarità comportamentale degli uccelli saranno da Grimm rievocate esperienze personali di osservazione, esplicitamente presentate come tali.

spontaneamente come i suoi simili, pur non essendo mai vissuto a contatto con alcuno di loro:

Diese thierische [...] manigfalteste Stimme ist aber sichtbar von Natur in jedes Thier geprägt und wird von ihm hervorgebracht ohne sie erlernt zu haben. Laszt ein eben ausgeschlossenes Vöglein dem Nest entnommen von Menschenhand aufgefüttert werden, es wird dennoch aller Laute mächtig sein, die seinesgleichen, unter welchen es sich niemals befand, eigen sind.¹⁹²

Alla generica figura del cane, che latra oggi così come latrava «zu Anfang der Schöpfung» (all'inizio della creazione), è poi curiosamente affiancata, sempre a titolo esemplificativo, una ben precisa specie ornitologica: l'allodola, il cui tipico volo verticale è evocato dal verbo *sich aufschwingen* (levarsi in volo), mentre il canto, identico nei secoli, dall'onomatopeico *tirelieren* (trillare)¹⁹³.

L'ipotesi, infine, che gli animali usufruiscano di un vero e proprio linguaggio, paragonabile a quello degli uomini, è, in coerenza con l'impostazione razionale e scientifica di *Über den Ursprung der Sprache*, esclusa e considerata mero frutto dell'immaginazione. Di conseguenza il *Goldenes Zeitalter*, a cui Grimm non manca di accennare con le consuete sfumature poetiche, appare qui – diversamente da quanto affermato nel carteggio con Arnim molti anni prima¹⁹⁴ – come un mito lontano dalla realtà, in base al quale uomini e animali sarebbero stati un tempo in grado di conversare amabilmente¹⁹⁵. Anche in quest'occasione, in cui sono accostati episodi mitici inerenti all'interazione verbale tra specie diverse, predominano i casi che coinvolgono gli uccelli, animali per i quali, in base alle loro eccezionali qualità vocali, più vive e numerose sono le credenze intorno all'utilizzo di una lingua propria, la cosiddetta *Vogelsprache* (lingua degli uccelli). Dall'*Edda* è tratto l'esempio di Sigurd, che in virtù del contatto col sangue del drago appena ucciso può ascoltare i suggerimenti degli uccelli sui rami, mentre dalla tenebrosa saga della «weiße Schlange»¹⁹⁶ (serpente bianco)

¹⁹² J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 263; trad. it.: Questa multiforme voce animale [...] è tuttavia impressa chiaramente dalla natura in ogni animale ed è da questo prodotta senza averla appresa. Fate che sia allevato dalla mano dell'uomo un uccellino prelevato dal nido appena nato, esso avrà ciò nonostante la padronanza di tutti i suoni caratteristici dei suoi simili, tra i quali non si è mai trovato.

¹⁹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁴ Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 119.

¹⁹⁵ Cfr. J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 262.

¹⁹⁶ Si tratta della saga n. 131, *Seeburger See*, presente nel primo volume delle *Deutsche Sagen*. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, hrsg. von H. Rölleke, cit., pp. 184-186. Una tematica simile è oggetto anche del *Märchen* n. 17, *Die weiße Schlange*, del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* (prima edizione); mentre in quest'ultimo, tuttavia,

quello di un conte che diventa, per aver ingerito la carne di uno speciale rettile, capace di comprendere i dialoghi della moltitudine di volatili che affolla il suo castello¹⁹⁷.

2.2.6 *Über den Schlaf der Vögel: ricognizione di Jacob Grimm sulle fonti di naturalisti e scrittori*

La curiosità verso aspetti comportamentali degli uccelli poco indagati dalla scienza, che al tempo stesso contribuiscono al loro particolare fascino, è all'origine del saggio *Über den Schlaf der Vögel*, oggetto di una lezione da Grimm tenuta, come già accennato, nel marzo 1862 presso la Akademie der Wissenschaften di Berlino. Nello scritto è affrontato il tema della singolare postura assunta da molti volatili quando al momento di addormentarsi nascondono il capo sotto un'ala, in quanto degna di attenzione sia di per sé, che come fattore di differenziazione tra le varie specie, non essendo prerogativa della loro totalità:

Der Zug, welchem hier meine Aufmerksamkeit folgt, ist nun der, dasz eine Menge von Vögeln, wenn sie schlafen, den Kopf unter einen ihrer Flügel stecken, während viele andere es unterlassen.¹⁹⁸

Ancorché l'autore premetta di essere «unbewandert»¹⁹⁹ (poco esperto) di storia naturale, colpisce il gran numero di testi di questo genere, in particolare di ornitologia, passati in rassegna ai fini di un confronto sul tema indagato, sui quali è spesso espresso un lapidario giudizio: l'opera del grande naturalista svedese Carl Linnaeus (1707-1778), padre della moderna classificazione degli organismi viventi, e del suo continuatore francese George Cuvier (1769-1832), poi quella dell'ornitologo statunitense John James Audubon (1785-1851), i cui sei corposi volumi sugli uccelli d'America sarebbero stati composti in modo «accurato» oltre che «con passione», quindi la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, il *Buch der Natur* (Libro della Natura) di Konrad von Megenberg, primo naturalista tedesco, il *De*

l'acquisita capacità di comprensione linguistica degli animali favorisce la relazione empatica del protagonista con gli stessi, nella saga dalle conversazioni degli uccelli traspare disprezzo per la vita peccaminosa del conte, e una sorta di compiacimento per l'imminente castigo divino, di cui i volatili sono singolarmente già a conoscenza.

¹⁹⁷ Cfr. J. Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, cit., p. 262.

¹⁹⁸ J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 485; trad. it.: Il tratto che suscita qui la mia attenzione è quello in base a cui una moltitudine di uccelli, quando dormono, infilano il capo sotto una delle loro ali, mentre molti altri se ne astengono.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

Natura Deorum (Sulla natura degli dèi) di Cicerone per la parte sulla natura oggetto del secondo volume²⁰⁰, fino ai *Naturstudien* (Studi sulla natura) di Hermann Masius e alla *Naturgeschichte der Vögel Deutschlands* (Storia naturale degli uccelli della Germania) di Johann Friedrich Naumann, fondatore della scienza ornitologica in Europa²⁰¹. *L'Oiseau* (L'uccello) dello storico francese Jules Michelet è definito «pieno di ingegno e sentimento» ma «dilettantesco» in quanto non propriamente scientifico²⁰², mentre grande apprezzamento è dichiarato per la *Historia Animalium* (Storia degli animali) di Aristotele²⁰³. Altri richiami sono, infine, alla *Petino-Theologie* del tedesco Johannes Heinrich Zorn, che incoraggia l'osservazione degli uccelli come mezzo per rafforzare la propria fede religiosa e l'ammirazione per il creato, alla *Naturgeschichte Deutschlands* (Storia naturale della Germania) di Johann Matthäus Bechstein, celebre per i suoi studi sugli *Stubenvögel* (uccelli canori da gabbia)²⁰⁴, e agli scritti sulla *Falkenjagd* dell'imperatore Federico II²⁰⁵, già utilizzati per la stesura dell'omonimo capitolo della *Geschichte der deutschen Sprache*.

L'insieme di tutti questi testi²⁰⁶ costituisce un vasto campo di indagine in cui Grimm dichiara di aver ricercato, senza grosso successo, teorie sul sonno degli uccelli, e riguardo cui si pone, pertanto, in modo critico. All'assenza di soddisfacenti riscontri è ascritta la difficoltà di osservazione del fenomeno, imputabile, almeno in parte, al suo verificarsi in ore notturne e in luoghi di solito appartati. A esso, nondimeno, pur in veste di «naturalista inesperto», egli lascia intendere che debba essere attribuito un profondo significato:

Weder Linné und Cuvier, noch andere ausgezeichnete Naturforscher und Ornithologen handeln vom Schläfe der Vögel. Es ist als ob die Seltenheit einzelner Wahrnehmungen den betrachtenden Blick gehemmt oder als bedeutungslos habe erscheinen lassen das, dem doch leicht eine tiefe Bedeutung zugestanden werden musz.²⁰⁷

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 485-487.

²⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 489.

²⁰² Cfr. *ivi*, p. 495.

²⁰³ Cfr. *ivi*, pp. 485.

²⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 495-496.

²⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 490.

²⁰⁶ Di altre opere, come quella del tedesco Christian Brehm, autore di numerosi libri sugli uccelli a partire dagli anni Venti del 1800, Grimm riconosce l'autorevolezza, pur ammettendo di non aver ancora preso visione. Cfr. *ivi*, p. 485.

²⁰⁷ *Ibidem*; trad. it.: Né Linné e Cuvier, né altri eccellenti naturalisti e ornitologi trattano il sonno degli uccelli. È come se la rarità di singole percezioni abbia inibito l'osservazione o fatto apparire insignificante ciò a cui, invece, deve essere riconosciuto un profondo significato.

In realtà, come emerge dal saggio, molti dei testi esaminati non mancano di riferirsi alla postura dei volatili nel sonno, rilevando non solo l'atto di nascondere il capo sotto un'ala, ma anche quello, a esso spesso associato e altrettanto sorprendente, di ritrarre senza abbandonare la posizione eretta una delle zampe, generalmente quella in corrispondenza dell'altra ala per motivi di bilanciamento del peso corporeo. I vari passaggi raccolti sull'argomento risultano, tuttavia, circoscritti ad alcuni uccelli, tipicamente le gru, e si limitano a descrivere quanto osservato, mentre quello che Grimm ritiene opportuno è un'analisi strutturata del fenomeno, inclusiva di un confronto sistematico tra le diverse specie. Lo statunitense Audubon, ad esempio, di cui è elogiata la meticolosità nell'affrontare argomenti come la nidificazione, le migrazioni e l'accoppiamento, avrebbe solo casualmente toccato quello del sonno in un resoconto sulle abitudini delle gru, senza ritenerlo meritevole di un'indagine più estesa e senza utilizzare, pertanto, il proprio intuito per l'elaborazione di congetture scientifiche in merito²⁰⁸. Aristotele, autore di pagine ricche di particolari sull'aspetto fisico, gli impulsi istintuali e le attività degli uccelli, avrebbe, quanto al sonno, anch'egli accennato appena a quello delle gru, omettendo commenti e riflessioni, e parimenti è detto di Plinio e Konrad von Megenberg²⁰⁹, tanto da concludere che proprio in questa specie, più che in ogni altra, le leggi che regolano il sonno degli uccelli sarebbero più visibili e suscettibili di attirare l'attenzione umana²¹⁰.

Ai riscontri testuali degli studiosi sul sonno di singole tipologie di uccelli – oltre ai sopracitati sulle gru, quelli degli ornitologi Masius e Naumann sulle anatre²¹¹ – Grimm accosta esperienze proprie e testimonianze orali, a completamento di una rassegna sull'argomento che, prendendo in considerazione le principali categorie di volatili, possa rappresentare per sommi capi il primo tentativo di colmare una lacuna dell'ornitologia. A tal fine, sulla base di informazioni dalla fonte imprecisata²¹², egli accredita l'abitudine di avvalersi di un'ala come riparo nel sonno all'intera classe degli *Schwimmvögel* (palmipedi), tra i cui componenti sono citati i cigni, le oche e le anatre, mentre l'adozione di un medesimo comportamento da parte di rapaci come il gheppio e lo sparviero gli sarebbe stata personalmente assicurata da un non meglio specificato *Naturforscher*²¹³ (naturalista). A dimostrazione di quanto la postura in esame sia connaturata alle specie che la assumono e, come tale, rilevabile sin dai primi giorni di vita

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, 485.

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, pp. 485-486.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 487.

²¹¹ Cfr. *ivi*, p. 489.

²¹² *Ibidem*: «Soviel mir bekannt ist [...]»;>; trad. it.: Per quanto mi è noto [...].

²¹³ Cfr. *ivi*, p. 490.

di ogni loro esemplare, sono rievocati ricordi d'infanzia, il cui lungo trattamento nella memoria attesta come questi animali avessero suscitato in Grimm (settantasettenne nell'anno d'uscita del saggio) sin da subito forte curiosità, lasciandogli impressioni di fatto indelebili. La stessa fonte è invano scandagliata alla ricerca di visioni simili, possibilmente relative ad altre tipologie di uccelli:

Man übersehe nicht, dasz gleich die eben ausgeschloffenen, nur mit gelbem Flaum bedeckten Gänslein und Entlein unter den plumpen federlosen Flügel ihr Köpfchen legen, wenn sie einschlafen, was ihnen weder Schutz noch Wärme gewähren kann, sie thun das ihnen eingeprägte. Dies habe ich selbst in meiner Eltern Hof beobachtet, in Bezug auf die Küchlein der Hühner ist mein Gedächtnis nicht ganz sicher.²¹⁴

Sempre seguendo lo schema di una trattazione scientifica è poi presunto l'esito negativo di una ricognizione del fenomeno presso i gufi (imputabile alle grandi dimensioni del capo e alla ridotta flessibilità del collo di questi rapaci), parimenti presso gli storni, di cui numerosi sarebbero gli esemplari esaminabili in cattività²¹⁵, e sono deduttivamente estese le osservazioni raccolte su una specie ad altre dotate di caratteristiche fisiche simili, com'è il caso della gru nei confronti degli aironi, delle beccacce e delle cicogne²¹⁶.

Rispetto alle due abitudini considerate – l'inserimento del capo sotto l'ala e il sollevamento di una gamba – è quindi proposta una ripartizione di tutte le specie tra quelle che nel sonno le adottano entrambe (caso definito più probabile), una sola o nessuna²¹⁷; vengono massimamente auspicati, inoltre, contributi degli studiosi sul tema, soprattutto ai fini dell'individuazione delle cause di tali comportamenti²¹⁸. L'ipotesi di Grimm prevede la loro riconduzione all'ambito dell'inconscio, tema riconosciuto come di

²¹⁴Ivi, p. 494; trad. it.: Non si ignori il fatto che i pulcini di oca e di anatra appena usciti dall'uovo, coperti solo da gialla peluria posano subito il loro capino sotto la goffa ala implume quando si addormentano, cosa che non può garantir loro nè protezione nè caldo, essi fanno ciò che è loro impresso. Ho osservato questo io stesso nel cortile dei miei genitori, per quanto riguarda i pulcini dei polli la mia memoria non è del tutto sicura.

²¹⁵Cfr. ivi, pp. 492-493.

²¹⁶Ivi, p. 489: «Der Kranich gehört in die Reihe der hochhalsigen, langbeinigen Vögel, die *grallae*, stelzbeine heissen; wir dürfen mit Sicherheit schlieszen, dasz auch Reiher, Storch und Schnepfe zum Schlaf das eine Bein aufheben und den Schnabel unter den Flügel einstecken»; trad. it.: La gru appartiene al gruppo degli uccelli dal collo e dalle gambe lunghe, che si chiamano *grallae*, trampolieri; possiamo concludere con certezza che anche l'airone, la cicogna e la beccaccia al momento di dormire sollevino una delle gambe e infilano il becco sotto l'ala.

²¹⁷Cfr. ivi, p. 491.

²¹⁸Cfr. ivi, p. 492.

grande interesse tra i romantici tedeschi, in particolare nelle sue connessioni con il sonno e il sogno, e da essi affrontato in campo oltre che narrativo, ad esempio da Wackenroder e E.T.A. Hoffmann, anche scientifico da Schubert, il quale sotto quest'aspetto può a diritto essere reputato un precursore di Sigmund Freud. In linea proprio con le premesse dell'indagine di Schubert, Grimm identifica il tramonto del sole e il calar della notte col momento in cui, man mano che l'essere animato si abbandona al sonno, vengono sospese le attività dettate dalla volontà e dall'arbitrio, mentre hanno ancora libero corso quelle indipendenti, come il respiro e la circolazione sanguigna. A queste ultime sarebbero assimilabili l'atto di nascondere il capo sotto un'ala e quello spesso contestuale di sollevare un arto inferiore, in quanto compiuti automaticamente, in risposta a quegli influssi che, emanati dalla terra non più riscaldata dai raggi solari, provocherebbero miriadi di altre reazioni in natura:

Demnach erfolgt auch jene Bergung des Kopfs im Gefieder, jenes emporziehen des einen Beins, so dasz die Last des Leibs einzig von dem andern getragen wird, gleichsam von selbst und unausbleiblich. Es sind tellurische Einflüsse, die sich über die gesamte Natur hin äuzern und dadurch verursacht werden, dasz unsrer Erde die Sonne entzogen ist.²¹⁹

Spiegazioni più pragmatiche della propensione a celare il capo sotto un'ala sono ravvisate nei diretti benefici che tale postura sarebbe in grado di dispensare: il riposo del collo per i «langhalsige Vögel» (uccelli dal collo lungo), la protezione contro i predatori per i piccoli volatili tramite una sorta di mimetismo, il tepore del respiro che in tal modo non si disperde. In quanto, tuttavia, essi sono per lo più applicabili a singole classi di uccelli piuttosto che al loro insieme, Grimm preferisce richiamarsi a qualcosa di più profondo e connaturato alla natura stessa di questi animali, che fa parte dei loro istinti innati, «die untilgbarsten» (i più inestirpabili), conferiti a ogni esemplare dai potenti influssi della notte, quando esso è ancora embrione nell'uovo²²⁰. A sostegno di tale ipotesi è riportata un'osservazione di Aristotele tratta dalle pagine della *Historia Animalium* relative alla genesi degli animali, secondo la quale l'embrione di pollo, dopo il ventesimo giorno di cova, ha già raggiunto una forma definita e tende a posare il capo sulla coscia destra, coprendolo con un'ala²²¹.

²¹⁹ Ivi, p. 489; trad. it.: Ha dunque luogo, in certo qual modo da sé e inevitabilmente, anche quell'occultamento del capo nel piumaggio e quel sollevamento di una delle gambe, così che il peso corporeo è sorretto unicamente dall'altra. Sono influssi tellurici che si manifestano sull'intera natura e sono provocati dal fatto che il sole è stato sottratto alla nostra terra.

²²⁰ Cfr. ivi, p. 494.

²²¹ Ivi, pp. 494-495.

È significativo dunque che Grimm, in un contesto prevalentemente scientifico come quello in cui il saggio si colloca, rimandi, nel momento cruciale dell'identificazione delle cause dei comportamenti osservati, all'esistenza una forza sovrannaturale che trascende l'ornitologia, frutto di una concezione tipicamente 'romantica': il potere occulto delle forze notturne – già oggetto della ricerca di Schubert²²² – le cui manifestazioni, sottovalutate dagli studiosi, sarebbero poco indagate. In quest'ottica il bizzarro atteggiamento degli uccelli al momento del sonno acquisisce un più accentuato carattere di mistero, andando ad alimentare il fascino della loro categoria agli occhi dell'uomo. In tal senso già nella parte iniziale di *Über den Schlaf der Vögel* si parla di «wunderbare Gewohnheit»²²³ (meravigliosa abitudine), e una rappresentazione del fenomeno come fonte di stupore è offerta dal passaggio volto a includere nella rassegna la classe dei *Singvögel* e altre specie, enumerate con cura. Qui l'occultamento del capo nel piumaggio appare tratto comportamentale non solo interessante di per sé, ma anche emblematico dell'enigmatica natura degli uccelli, attraverso l'insolita e straniante visione che canarini e ciuffolotti in cattività offrirebbero di sé durante le ore notturne. Anche in quest'occasione è dall'autore utilizzato il ricordo di un'osservazione effettuata in prima persona, il cui forte senso di gratificazione egli stesso evidenzia:

Doch nirgends tritt die wunderbare Eigenheit der Vogelnatur deutlicher und entschiedener vor als an den Singvögeln, an Lerchen, Nachtigallen, Grasmücken, allen Finken und Drosseln, an Schwalben, Ammern, und Sperlingen. Wer hat nicht abends oder nachts mit Rührung und Behagen Blutfinken und Kanarienvögel in ihrem Käfig belauscht, wie sie gleichsam enthauptet in Gestalt eines Federballes oder Spinnrockens auf der Stange sitzen [...].²²⁴

Gli uccelli si confermano per Grimm, dunque, animali dalle proprietà e abitudini sorprendenti, talora condizionate dalle forze occulte della dimensione notturna, ma nel complesso ascrivibili a una specifica

²²² Il tema del sonno degli uccelli, in ogni caso, non è presente nelle *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Cfr. G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, cit.

²²³ J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 485.

²²⁴ Ivi, p. 490; trad. it.: Tuttavia in nessun caso questa meravigliosa peculiarità della natura degli uccelli è più chiaramente e inequivocabilmente rilevabile che negli uccelli canori, nelle allodole, usignoli, capinere, in tutti i fringuelli e tordi, nelle rondini, zigoli e passeri. Chi non ha ascoltato di sera o di notte con emozione e piacere ciuffolotti e canarini nella loro gabbia, mentre se ne stanno sul posatoio per così dire decapitati, in forma di palla da volano oppure conocchia [...].

Vogelnatur (natura degli uccelli) non pienamente indagabile, la quale – al pari della *Naturpoesie* e del mistero delle sue origini²²⁵ – è in grado di suscitare nell'uomo meraviglia.

Come nel capitolo storico-linguistico della *Falkenjagd*, infine, anche in questo saggio, nonostante il taglio naturalistico, non manca l'esposizione dei risultati di una ricognizione nel campo della letteratura e della storia della poesia, quale ambito all'autore più familiare, in cui verificare la ricezione delle peculiarità del sonno dei volatili. È così inserita una digressione di alcune pagine sulla novella *Chichibio e la Gru* del *Decamerone* di Boccaccio, che ha il fulcro narrativo nella consuetudine delle gru di riposare ritraendo una zampa e restando in equilibrio sull'altra²²⁶, mentre un richiamo alla singolare postura del capo sotto l'ala è segnalato in *Dornröschen*, una delle fiabe più note dei *Kinder- und Hausmärchen*: nella dettagliata descrizione degli effetti del sortilegio sulla vita nel castello, indotta in ogni sua forma a un sonno profondo, le colombe sono ritratte con il capo celato sotto l'ala, al momento dell'assopimento²²⁷. Un'analoga menzione del fenomeno – attinente genericamente agli uccelli del bosco, che col calare delle tenebre si predispongono al riposo notturno – sarebbe contenuta nello *Harzmärchenbuch*, libro di fiabe originarie della regione montuosa dello Harz, pubblicato da August Ey nello stesso anno di uscita di *Über den Schlaf der Vögel*, il 1862²²⁸.

Integrando come di consueto l'analisi letteraria con quella linguistica, Grimm prende atto anche dell'assenza di espressioni specifiche sia in tedesco che in altre lingue, relative a questo comportamento animale che colpisce così intensamente la sua immaginazione, e attesta quindi il disinteresse dei poeti moderni, incuranti del fatto che precisi riferimenti a esso potrebbero essere felicemente introdotti in descrizioni di ambienti notturni. Sarebbe, dunque, in questo campo il genere della fiaba popolare, poco appariscente per quanto ben partecipe del carattere di verità della *Naturpoesie*, l'unico a prendere in considerazione, tra le manifestazioni di una natura che si conferma per l'uomo «unerforschlich» (impenetrabile), anche quelle dal senso meno evidente e aperte a più possibilità di interpretazione:

²²⁵ Vedi la già citata epistola ad Arnim del maggio 1811. Cfr. R. Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 116.

²²⁶ Cfr. J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., pp. 487-489.

²²⁷ Ivi, p. 498.

²²⁸ *Ibidem*.

Und unsere neueren Dichter, trifft sich bei einem von ihnen das Herannahen des Abends traulich und naturwarm geschildert mit dem Ausdruck, dasz schon die Schwalbe ihr Köpfchen unterm Flügel berge? Die Dichter wie die Ornithologen schweigen darüber und nur unschuldige unscheinbare Kindermärchen wahren die Formel.²²⁹

²²⁹ *Ibidem*; trad. it.: E i nostri nuovi poeti, si trova presso qualcuno di essi l'avvicinarsi della sera rappresentato in modo intimo e spontaneo con l'espressione che la rondine già nasconde il capino sotto l'ala? I poeti come gli ornitologi tacciono a riguardo, e solo innocenti e modeste favole per bambini ne custodiscono la formula.

Capitolo 3

VOGELFIGUREN NELLA PRIMA EDIZIONE DEI KINDER- UND HAUSMÄRCHEN (1812/1815)

3.1 Ruolo e presenza degli uccelli nei Kinder- und Hausmärchen

In quanto animali leggiadri, che incarnano l'ancestrale desiderio dell'uomo di staccarsi in volo dal suolo terrestre, anche metaforicamente come liberazione dalle sue problematiche, gli uccelli rivestono un ruolo fondamentale nelle fiabe, ben comprensibile alla luce delle teorie antropologiche che identificano nelle esperienze oniriche la fonte primigenia dei più diffusi *Märchenmotive* (motivi fiabeschi). Di questi, sostiene Ulrich Funke nell'ambito di uno studio sulle analogie tra fiabe tedesche e quelle di molti altri paesi, gran parte è legata alla realizzazione dei desideri, il cui appagamento costituisce, insieme alle situazioni grottesche o da incubo, il comune materiale dei sogni:

Der Traum quält aber nicht nur und schafft komische Situationen, er bringt auch die Erfüllung sehnlicher Wünsche und bietet paradisische Seligkeiten.¹

Con esplicito richiamo a una dimensione in cui i desideri trovano più facilmente realizzazione si apre, del resto, il *Märchen* n. 41, *Der Eisen-Ofen* (*Il forno di ferro*²), del secondo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, prima edizione: «Zur Zeit, wo das Wünschen noch geholfen hat [...]» («Al tempo in cui desiderare serviva ancora a qualcosa [...]»)³. A partire dalla terza edizione (1837)⁴, poi, tale formula è replicata in apertura al *Märchen*

¹ U. Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, Buchdruckerei Max Danielewski, Düren 1932, p. 80; trad. it.: Il sogno, tuttavia, non solo tormenta e crea situazioni bizzarre, esso porta anche l'appagamento di ardenti desideri e offre beatitudini paradisiache.

² Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 577.

³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Eisen-Ofen*, p. 468; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 577.

⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. I, Dieterische Buchhandlung, Göttingen 1837, <[https://de.wikisource.org/wiki/Der_Froschk%C3%B6nig_oder_der_eiserne_Heinrich_\(1837\)](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Froschk%C3%B6nig_oder_der_eiserne_Heinrich_(1837))> (03/2018): «In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch

n. 1, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (*Il re ranocchio ovvero Enrico di ferro*⁵) del primo volume, con l'effetto di conferire un paradigmatico *incipit* all'intera opera, volto a configurare la fiaba come territorio delineato dai sogni e dalle aspirazioni umane, e, in quanto tale, dai confini incommensurabili.

Secondo Funke la vista degli uccelli avrebbe destato sin nei primi uomini il desiderio di emularne il volo, come esprime palesamente il mito greco di Icaro, e, di conseguenza, stimolato la lunga serie di tentativi dell'ingegno umano, culminata nella concreta attuazione di questo sogno primordiale con l'invenzione dei velivoli⁶.

La straordinaria frequenza di *Vogelfiguren* nel patrimonio favolistico dei vari popoli è attestata da Gisela Just nella postfazione della breve raccolta a sua cura sul tema, con la precisazione che si intendono compresi nell'indagine anche i volatili più comunemente associati ad ambienti diversi dagli spazi aerei, quali quelli palustri del cigno e dell'anatra, o quelli domestico-rurali dei pennuti da cortile, incapaci di librarsi propriamente in volo, in quanto solo *flatterfähig* (capaci di svolazzare). A supporto è citata la raccolta grimmiana dei *Kinder- und Hausmärchen*, con implicito riferimento alla sua ultima e più diffusa edizione (1857), riguardo cui si afferma che gli uccelli compaiono in circa metà delle duecento fiabe e, in venticinque di esse, sono presenti già nel titolo⁷.

Dall'analisi da me condotta sui centocinquantasei *Märchen* della *Erstdruckfassung* (prima edizione), ai fini della quale l'apporto di Jacob Grimm fu indubbiamente determinante (le successive furono rielaborate dal solo Wilhelm), emerge una concentrazione di *Vogelfiguren* maggiore nel primo volume (1812), contenente trentuno fiabe in cui questi animali sono presenti tra i personaggi su un totale di ottantasei⁸, rispetto al secondo (1815), dove la proporzione scende a undici su settanta. Complessivamente, dun-

geholfen hat [...]»; trad. it.: In tempi antichi, quando desiderare serviva ancora a qualcosa [...].

⁵ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 17.

⁶ U. Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, cit., p. 82: «Das Flugzeug hat seine Vorbilder in den primitiven Flugapparaten [...] und in der Sage von Ikarus; und gehen wir noch weiter zurück, in dem durch die Lüfte gleitenden Vogel. Den Vogel sah auch der Primitive und hegte den Wunsch, dem Tiere gleich, der Erdbundenheit entfliehen zu können»; trad. it.: L'aeroplano ha i suoi modelli nei primi rudimentali velivoli [...] e nella saga di Icaro; e se andiamo ancora più indietro, nell'uccello che plana nell'aria. Anche l'uomo primitivo vedeva l'uccello e nutriva il desiderio di poter sfuggire, in modo simile a quell'animale, ai vincoli che legano alla terra.

⁷ Cfr. G. Just, *Nachwort*, in Ead. (Hrsg.), *Vogelmärchen*, cit., p. 163.

⁸ Ottantanove effettive (quindi con una percentuale di circa un terzo), in quanto il *Märchen* n. 64, *Von dem Dummling*, si compone di quattro diverse fiabe, raggruppate in base al fatto che hanno tutte come protagonista il minore di tre fratelli, solo apparentemente meno dotato degli altri.

que, la trama di circa un *Märchen* su quattro include almeno una *Vogelfigur*, riconducibile a uno di tre distinti gruppi, a seconda che dell'animale sia menzionata la sola categoria zoologica generica (*Vogel* [uccello], eventualmente declinato nei diminutivi *Vöglein/Vögelchen* [uccellino]), ne sia utilizzata una tipologia fantastica, talora attinta da antichi miti (la fenice, il grifone) o una precisa specie. Compongono questo terzo gruppo, in ordine di apparizione, l'usignolo, il corvo, il gallo, l'anatra, la colomba, l'oca, il passero, il cigno, il tordo, il gufo, l'aquila, l'allodola, lo scricciolo, la cornacchia. Numerosissime sono, tuttavia, le fiabe in cui gli uccelli sono citati, entrano nelle vicende o sono presenti anche solo nei titoli⁹, senza costituire vere e proprie figure¹⁰.

Ciò nonostante è da precisare che anche gli uccelli, come ogni altra figura del *Märchen* – inteso come genere letterario che conserva i tratti essenziali della tradizione orale – sono inseriti nel contesto narrativo solo se funzionali all'azione, e mai, tranne sporadiche eccezioni, come meri elementi descrittivi. Secondo i canoni della fiaba popolare europea elaborati da Max Lüthi nel 1947 in *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* (La fiaba europea – Forma e natura¹¹), infatti, niente è in essa menzionato che non sia relativo all'azione, e la nettezza dei contorni delle figure, il loro utilizzo strettamente legato allo svolgimento della trama, ne rendono inequivocabile l'identificazione del ruolo¹².

In tal senso è opportuno premettere che nell'insieme individuato i *Märchen* con uccelli come protagonisti costituiscono una minoranza. Appartengono a questo raggruppamento quattro *Tierfabeln* e altre cinque storielle di animali assimilabili a *Schwänke* (facezie). Delle *Tierfabeln* una è incentrata sulla figura dell'usignolo, KHM-I¹³ n. 6, *Von der Nachtigall und der Blindschleiche* (L'usignolo e l'orbettino¹⁴), altre due su quella del passero, KHM-I n. 35, *Der Sperling und seine vier Kinder* (Il passero e i suoi quattro piccoli¹⁵) e KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, una quarta su quel-

⁹ Alcuni esempi sono il KHM-I n. 46, *Fichters Vogel* (L'uccello di Fitcher), e il KHM-I n. 52, *König Droßelbart* (Il re Bazza di Tordo); trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 200 e 230. Per l'acronimo 'KHM-I' si veda *infra*, nota 13.

¹⁰ È presumibile che l'alta proporzione segnalata da Just sulla presenza degli uccelli nei *Kinder- und Hausmärchen* prescinda da questa distinzione: menzione degli uccelli a vario titolo, e vere e proprie *Vogelfiguren*.

¹¹ Trad. it. di M. Cometta, *La fiaba europea. Forma e natura*, a cura di G. Dolfini, Mursia, Milano 1979.

¹² Cfr. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, A. Francke Verlag, Tübingen-Basel 2005, p. 25.

¹³ Se preceduta dall'acronimo 'KHM-I', la numerazione si intende riferita ai *Märchen* del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, da 'KHM-II' a quelli del secondo; quando non altrimenti specificato, l'edizione considerata è la prima, del 1812-1815.

¹⁴ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 34.

¹⁵ *Ivi*, p. 159.

la dello scricciolo, KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär* (Lo scricciolo e l'orso¹⁶). Degli *Schwänke*, tre – KHM-I n. 10, *Das Lumpengesindel* (Marmaglia¹⁷), KHM-I n. 41, *Herr Korbes* (Il signor Korbes¹⁸), KHM-I n. 80, *Von dem Tod des Hühnchens* (La morte della gallinella¹⁹) – trattano il ciclo delle avventure macabro-grotesche della coppia Hähnen/Hühnchen, presente, come segnalato dagli stessi Grimm nell'appendice al primo volume, anche in alcuni *Kinderliedern* (canzoni per bambini) del *Des Knaben Wunderhorn* (1803-1805; *Il corno magico del fanciullo*²⁰) di Arnim e Brentano²¹; il quarto, KHM-I n. 23, *Von dem Mäuschen, Vögelchen, und der Bratwurst* (Il topolino, l'uccellino e il salsicciotto²²), ha un uccellino protagonista insieme a un topo e a una salciccia, mentre il quinto, KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse* (La volpe e le oche²³), è collocato in chiusura al primo volume della raccolta e narra di un branco di oche minacciato da una volpe.

In tutti gli altri *Märchen* gli uccelli sono presenti in veste di personaggi secondari, nondimeno il loro ruolo nella vicenda è talmente determinante che spesso il titolo verte sulle loro figure, anticipandone la funzione chiave: è il caso, tra gli altri, dei KHM-I n. 57, *Vom goldnen Vogel* (L'uccello d'oro²⁴), KHM-I n. 59, *Prinz Schwan* (Il principe cigno²⁵), KHM-I n. 75, *Vogel Phönix* (La fenice²⁶), KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen* (L'allo-dola canterina e salterina²⁷), KHM-II n. 10, *De drei Vügelkens* (I tre uccellini²⁸), KHM-II n. 21, *Die Krähen* (Le cornacchie²⁹).

In questo secondo gruppo più numeroso, composto in gran parte da *Zaubermärchen* (fiabe di magia, ovvero fiabe in cui la realtà può essere influenzata attraverso pratiche magiche) è eclatante il numero di episodi a cui gli uccelli partecipano come risultato di una metamorfosi: ventuno su trentatré, equivalente a due terzi dell'insieme e alla metà di tutti i *Märchen*

¹⁶ Ivi, p. 478.

¹⁷ Ivi, p. 45.

¹⁸ Ivi, p. 187.

¹⁹ Ivi, p. 346.

²⁰ Trad. it. e cura di M. Cavalli e D. Del Corno in A. Arnim, C. Brentano, *Il corno magico del fanciullo*, Rizzoli, Milano 1985.

²¹ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 327.

²² Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 110.

²³ Ivi, p. 374.

²⁴ Ivi, p. 254.

²⁵ Ivi, p. 265.

²⁶ Ivi, p. 334.

²⁷ Ivi, p. 392.

²⁸ Ivi, p. 450.

²⁹ Ivi, p. 495.

della raccolta contenenti *Vogelfiguren*. Queste *Verwandlungen* (metamorfosi), tranne un unico caso di animali che si trasformano in altri animali, sono relative a esseri umani che, in ragione di una causa che rientra solitamente in una serie predefinita, ma che può essere anche non specificata, si ritrovano nel corpo di un uccello; la nuova condizione implica il mantenimento della coscienza umana e la consapevolezza dello stato preesistente, così come l'acquisizione di facoltà talora sovranaturali. La metamorfosi dell'uomo in animale – nel capitolo XXI, *Bäume und Thiere*, della *Deutsche Mythologie* da Grimm inscritta in un'originaria sfera religiosa quale degradazione provocata dalla punizione divina³⁰ – costituisce, d'altronde, uno dei più ricorrenti motivi fiabeschi e include diverse altre specie oltre agli uccelli: rane, serpenti, pesci, leoni, volpi, cani, gatti, etc. Della totalità dei casi contenuti nella prima edizione gli uccelli in ogni caso rappresentano più della metà, a significare come la fantasia popolare – la poesia 'naturale' nella concezione poetica grimmiana – privilegi la rielaborazione dell'atavica attrazione dell'uomo verso gli uccelli, ai quali egli avrebbe da sempre invidiato le ali e la leggerezza dei movimenti, fino al desiderio di identificazione³¹. È significativo, quindi, sia che molte figure di volatili, in tal modo riconducibili più direttamente di altre a quest'antica tematica, celino sotto il loro aspetto esseri umani anziché essere animali veri e propri, sia che, nell'ambito della metamorfosi uomo-animale, gli uccelli siano una delle forme più ricorrenti, suscettibile di superare per frequenza tutte le altre categorie zoologiche.

Un ruolo rilevante ricoperto dagli uccelli, indipendentemente dal fatto che essi siano o meno risultato di processi metamorfici, è quello di *Tierhelfer* (aiutanti animali), che nell'indagine riguarda una dozzina di fiabe. Qui l'operato dei volatili può affiancarsi a quello di altri animali, i quali intervengono a prestare aiuto al protagonista in occasione dell'ardua serie di prove che gli è stata assegnata, ognuno in base alle proprie prerogative: i pesci in qualità di abitanti dei flutti, insetti come le api o le formiche facendo ricorso alle piccole dimensioni e alla numerosità delle loro colonie, e così via. Non di rado a uccelli che nella trama rappresentano l'unica figura di *Tierhelfer* corrispondono esseri umani che hanno subito una metamorfosi.

³⁰ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 495: «Die zur Strafe erfolgende Herabsetzung des Menschen in ein Thier»; trad. it.: La degradazione dell'uomo in una bestia, che avviene per punizione.

³¹ Domenico Comparetti, nell'introduzione a *Gli Uccelli di Aristofane*, afferma che il verso «Vorrei essere un uccello!» sia uno dei più antichi della lirica greca, anteriore alla poesia di Alcmane e Anacreonte. Cfr. D. Comparetti, *Introduzione*, in *Gli Uccelli di Aristofane*, cit., p. XXIII. Un'analoga invocazione è pronunciata da Ermione, figlia di Menelao, nella tragedia *Andromaca* di Euripide, composta intorno al 428 a.C. Cfr. Euripide, *Tragedie. Vol. II*, trad. it. di F. Bellotti, Edizioni Cremonese, Roma 1958, p. 52.

Costituiscono un gruppo altrettanto numeroso le *Vogelfiguren* accomunate dal possesso di poteri o proprietà straordinarie, caratteristica che rispecchia l'antica tendenza dell'uomo ad attribuire agli uccelli familiarità col sovrannaturale, quale effetto della fascinazione nutrita a vario titolo nei loro confronti (come abbiamo di fatto rilevato nella commedia aristofanica, ricca di riferimenti alle credenze in proposito diffuse nel mondo classico). Al *Wundervogel* (uccello prodigioso) – a prescindere dalla sua eventuale menzione nel titolo – è riservato spesso uno spazio singolarmente ridotto nell'economia della fiaba, ma tale presenza, ancorché fugace, agisce da fattore responsabile dell'avvio dell'azione (come accade nel KHM-I n. 57, *Vom goldnen Vogel*, o nel KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*). Compongono questa categoria volatili dai tratti più disparati: uccelli dalla natura ibrida a metà tra il mondo animale e quello minerale dei metalli preziosi, altri dotati di una sorprendente conoscenza degli avvenimenti e della natura, personaggi fantastico-demoniaci come Vogel Phönix o benevoli come Vogel Greif (grifone), capace di trasportare in volo persone per lunghe distanze. Non mancano casi attinenti a più raggruppamenti, in ragione di *Wundervögel* che risultano da processi metamorfici – ad esempio l'uccello sovrannaturale del KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom* (*L'albero di ginepro*³²) – o che, nel ruolo di *Tierhelfer*, mettono spontaneamente a disposizione del protagonista le loro capacità eccezionali, come accade nel KHM-I n. 60, *Das Goldei* (*L'uovo d'oro*³³).

Sono, infine, da includere nel quadro ricognitivo anche quei passaggi che in vario modo chiamano in causa gli uccelli senza che essi siano compresi tra i personaggi nella vicenda, confermandone una concezione di creature liminari, attive tra questo e l'altro mondo, affini alla dimensione del numinoso e spesso decisive per il destino dei protagonisti. È il caso del gallo, il cui canto, tradizionale segnale di alternanza della notte e del giorno, assume nelle fiabe valore di confine temporale oltre il quale si chiudono irrevocabilmente determinate possibilità, o dell'uovo, utilizzato con funzione di matrice da cui possono originare esseri o cose decisamente fuori dal consueto.

Un'essenziale distinzione, nell'insieme considerato, è rilevabile tra *Tierfabeln* e resto dei *Märchen*. Nelle prime gli uccelli possono differenziarsi dagli altri animali per lo spirito vendicativo o un'inaspettata aggressività, ma non per il possesso di poteri sovrannaturali e familiarità con dimensioni altre, né per l'uso di un linguaggio comprensibile alla loro sola categoria zoologica; i riferimenti all'ultraterreno sono, infatti, assenti nelle *Tierfabel* e non è prevista alcuna barriera linguistica tra le varie specie animali. Diversamente, alle figure di uccelli degli altri *Märchen* – in misura minore a quelle degli *Schwänke* – spetta una collocazione decisamente più vicina a *Jenseitswesen* (creature ultraterrene) quali streghe, anime di trapassati, *graue Männchen*

³² Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 204.

³³ Ivi, p. 270.

(ometti grigi), giganti o demoni. Quanto alle modalità comunicative si riscontra una grande variabilità: alcuni *Wundervögel* appaiono circondati da un più suggestivo alone di mistero proprio perché privi di qualsiasi capacità di espressione verbale (il *goldner Vogel* dell'omonimo KHM-I n. 57, o il silente Vogel Greif del KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*; buona parte degli uccelli risultanti da metamorfosi umane mantengono la favella propria dello stadio precedente, con cui mettere al corrente l'eroe della loro reale natura e fornirgli istruzioni per ripristinare la situazione originaria (KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*); i *Tierhelfer* si presentano generalmente come animali parlanti, che entrano in sintonia col protagonista attraverso l'interazione verbale, benché capaci anche di attivarsi spontaneamente in suo aiuto, mossi da segnali invisibili, come nel KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig* (*Il signor Dettofatto*³⁴) e nel KHM-I n. 64, *Von dem Dummling. II. Die Bienenkönigin* (*Lo sciocco – II. La regina delle api*³⁵). In altri contesti, invece, agli uccelli è riconosciuto un proprio idioma³⁶, accessibile all'uomo solo attraverso l'assimilazione di particolari alimenti, quali la carne di serpente bianco nel KHM-I n. 17, *Die weiße Schlange* (*Il serpente bianco*³⁷). Nelle fiabe trascritte in *Plattdeutsch*, infine, le loro modalità comunicative si esplicano attraverso il canto, rivolto agli uomini nella loro stessa lingua e in strofe ripetitive di versi, nello stile dei *Volkslieder* (è il caso dei KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom* e KHM-II n. 10, *De drei Vügelkens*).

Riguardo le caratteristiche fisiche delle varie tipologie di uccelli è da ricordare che i *Märchen* non contengono descrizioni particolareggiate e i personaggi, al pari dei luoghi e degli oggetti, sono introdotti da un aggettivo, al massimo da due: *alte Frau* (vecchia signora), *großer Wald* (grande bosco), *schöner junger Prinz* (principe giovane e bello). Lüthi sostiene in merito che l'apporto di ulteriori dettagli ne lascerebbe supporre l'esistenza di altri ancora, offrendo un'impressione di incompletezza imputabile alla profondità effettiva della realtà, da cui la fiaba europea di regola prescinde. Con la tecnica narrativa della «bloße Benennung» (pura denominazione) propria anche dell'epica, invece, essa tende a occuparsi solo di ciò che è importante per l'azione a detrimento dei passaggi illustrativi e, così facendo, conferisce a quello che nomina un senso di un'unità compiuta, ovvero solidi profili e colori netti a cose e a personaggi³⁸.

³⁴ Ivi, p. 69.

³⁵ Ivi, p. 287.

³⁶ È il caso dei *Waldvöglein* di *Ein Märchen*, come già abbiamo visto, la cui conversazione può essere compresa dalla volpe, ma non dalla principessa Grauhild. Cfr. J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 230.

³⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 74.

³⁸ Cfr. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, cit., p. 26.

In conformità a questo stile gli uccelli sono quasi sempre connotati da un unico aggettivo, che in prevalenza li qualifica cromaticamente, tramite colori suscettibili di veicolare anche implicazioni allegoriche come il bianco o il nero – *weiße Taube* (colomba bianca), *schwarzer Rabe* (corvo nero) – oppure verte sul materiale anomalo di cui i *Wundervögel* sono costituiti, corrispondente al metallo prezioso per eccellenza: *goldene Gans* (oca d'oro), *goldene Glucke* (chiocchia d'oro). Tra le numerose denominazioni generiche, che omettono la specie ornitologica, sono frequenti diminutivi quali *Vöglein/Vögelchen*, indicativi delle dimensioni ridotte del volatile; in altri casi degli uccelli, essendo basato il loro contributo su un'azione o intervento collettivo, è evidenziata la sola pluralità, che nella propensione per gli estremi tipica della fiaba può raggiungere valori iperbolici: *viele Tausend Vögel* (molte migliaia di uccelli), *Tausende Millionen Raben* (migliaia di milioni di corvi).

La caratterizzazione minimale delle figure e degli ambienti, l'attenzione volta solo a ciò che è pertinente all'azione contribuiscono ad attenuare ogni risalto dell'aspetto soprannaturale della realtà rispetto a quello ordinario, e il divario tra i due, sulla cui accentuazione generi come la saga e la leggenda si fondano, è nel *Märchen* pressoché inavvertito. In esso creature non di questo mondo vengono introdotte in modo del tutto naturale, e il fatto che i personaggi umani interagiscano con loro con disinvoltura, come fossero loro pari, offre l'impressione che l'ultraterreno e il terreno, ancorché debitamente distinti, operino a fianco l'uno dell'altro su uno stesso piano e appartengano a una medesima dimensione. In quest'approccio consiste la cosiddetta «unidimensionalità» della fiaba europea, riconosciuta da Lüthi come uno dei suoi tratti principali:

Diesseitige und jenseitige Gestalten werden also auch im Märchen unterschieden. Aber sie stehen nebeneinander und verkehren unbefangen miteinander. Der Märchendiesseitige hat nicht das Gefühl, im Jenseitigen einer andern Dimension zu begegnen. In diesem Sinne spreche ich von der ‚Eindimensionalität‘ des Märchens.³⁹

In tal modo sia i *Wundervögel* che gli uccelli parlanti frutto di reincarnazioni e metamorfosi compaiono in genere nella vicenda come normali figure, senza che l'aspetto straordinario della loro natura o condizione sia enfatizzato, né introdotto da particolari atmosfere narrative. Da essi, come da altri *Jenseitswesen*, il protagonista può apprendere informazioni cruciali per la sua sorte e il successo delle sue imprese, così come procurarsi pote-

³⁹ Ivi, p. 12; trad. it. di M. Cometta, *La fiaba europea. Forma e natura*, a cura di G. Dolfini, cit., pp. 20-21: «Anche nella fiaba quindi figure terrene e soprannaturali vengono tenute distinte. Tuttavia esse si trovano a fianco a fianco e trattano fra loro con grande naturalezza. Nella fiaba, la creatura terrena non ha la sensazione di incontrare nell'essere ultraterreno un'altra dimensione. In questo senso parlo di *unidimensionalità* della fiaba».

ri sovrumani e ricevere in dono oggetti dal valore inestimabile; nondimeno egli si rapporta nei loro confronti in modo pratico e utilitaristico, senza manifestare alcun timore reverenziale né curiosità.

3.2 *La metamorfosi come tratto distintivo degli uccelli*

L'antico tema della *Tierverwandlung* (metamorfosi animale), che Jacob Grimm in apertura al capitolo *Bäume und Tiere* della *Deutsche Mythologie* mette in relazione con l'altrettanto arcaica concezione di una natura duttile e cangiante, tra le cui manifestazioni è compreso il passaggio delle sue creature da una forma all'altra⁴⁰, accomuna nei *Kinder- und Hausmärchen* un buon numero di figure animali, tra cui in particolare gli uccelli, coinvolti, come già rilevato, in oltre la metà dei casi. In quest'ultimo ambito, piuttosto ampio in quanto attinente a ventuno *Märchen*, ricorre un numero ristretto di specie: la colomba, oggetto di sei delle complessive ventitre *Vogelverwandlungen* (metamorfosi che hanno un uccello come risultato, di cui quattro sono relative a due fiabe); il corvo, il cigno e l'anatra oggetto rispettivamente di quattro ciascuno; le altre riguardano l'aquila, il gufo, l'usignolo, l'oca e un uccello sovranaturale *sui generis*⁴¹.

Il fenomeno della metamorfosi animale, che ha come punto di partenza quasi esclusivo un essere umano, trasformato spontaneamente o per volere altrui in un animale (è assente il caso opposto, e raro è quello di animali che si tramutano in altri animali), sembra dunque prerogativa, in campo ornitologico, di alcuni volatili, la maggior parte dei quali, dall'analisi delle loro figure nella raccolta grimmiana, si rivelano preposti prevalentemente a tale scopo. La colomba risulta frutto di metamorfosi in cinque *Märchen* dei sette in cui compare come personaggio, e in un sesto – KHM-I n. 21, *Aschenputtel* (Cenerentola) – l'operato di una coppia di esemplari della sua specie a favore della protagonista è da attribuire all'influsso della madre defunta, eventualmente riconducibile a un concetto affine alla *Tierverwandlung* come la reincarnazione dell'anima. Il corvo in qualità di animale vero e proprio è rappresentato nella pluralità indistinta e famelica del branco, presente in due fiabe, mentre in altre quattro non è che l'aspetto esteriore dietro cui si celano, loro malgrado, figli colpiti dal ripudio dei genitori. Il cigno è connesso a metamorfosi in ciascuno dei quattro *Märchen* in cui compare, mentre l'anatra si qualifica come uno degli

⁴⁰ Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 489.

⁴¹ Nelle *Deutsche Sagen*, in cui – conformemente ai canoni di questo genere – alla dimensione sovranaturale è riconosciuto un forte carattere di alterità rispetto a quella terrena, e agli eventi narrati maggior parvenza di veridicità, il fenomeno della *Vogelverwandlung* è, invece, scarsamente presente e di fatto rappresentato da pochi casi (essenzialmente tre, relativi al gufo, al cigno e al corvo). Attraverso la grande rilevanza degli uccelli in ogni vicenda in cui sono coinvolti, è nondimeno confermata la particolare valenza assegnata dall'uomo a questi animali.

uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen* più versatili: è inclusa tra i personaggi di due *Tierschwänke* (*Schwänke* con animali come protagonisti), oggetto di quattro casi di autometamorfosi in altrettanti *Zaubermärchen*, effettua una breve apparizione come *Wundervogel* e come *Tierhelfer* rispettivamente in altri due.

Alla voce *Tierverwandlung* dell'*Enzyklopädie des Märchens* di Kurt Ranke, Manouela Katrinaki differenzia il fenomeno in *Selbstverwandlung* (autometamorfosi), processo deliberato e portato a compimento da una figura su se stessa, e *Fremdverwandlung* (metamorfosi causata da forze esterne) provocata da terzi a fini punitivi o malefici, per quanto talora anche imprecisati⁴². Quest'ultima è la forma più ricorrente negli *Zaubermärchen*, il genere di fiabe maggiormente ricco di elementi fantastici, di cui la metamorfosi costituisce uno dei principali motivi ed è non di rado utilizzata come evento che promuove l'avvio e la conclusione dell'azione. Essa è subita non tanto dal protagonista, quanto dai suoi parenti stretti o, più spesso, da un discendente reale di sesso opposto, tipicamente destinato a unirsi in matrimonio con il proprio *Erlöser/Erlöserin* (salvatore/salvatrice), secondo lo schema narrativo straordinariamente fecondo di varianti del *Tierbräutigam/Tierbraut* (sposo/sposa animale). Se specificati, emergono come responsabili di tale incantesimo quasi sempre personaggi femminili: madri, matrigne, streghe, donne rivali in amore.

I casi di autometamorfosi sarebbero, invece, rari nel genere del *Märchen*⁴³. Katrinaki riscontra la presenza di questo concetto in grande misura nei miti e nelle credenze religiose degli antichi: poteri di trasformarsi a piacimento nelle più svariate specie animali sono attribuiti alle divinità nella mitologia persiana, greco-romana (al cui riguardo offre eccellente rassegna uno dei libri capitali della cultura classica, le *Metamorfosi* di Ovidio), indiana (come documentato dall'epica del *Mahabharata*), celtica e, tra le tante altre, nordica, nel cui pantheon spiccano, quanto a capacità metamorfiche, gli dèi Wotan e Loki. In tali ambiti l'autometamorfosi è, dunque, prerogativa divina, mentre presso molti *Naturvölker* (popoli primitivi) quali gli inuit delle regioni artiche o i boscimani dell'Africa sud-occidentale, sarebbe ancora vigente l'idea di una possibile interscambiabilità tra forme umane e animali, indipendente da ogni rapporto col numinoso⁴⁴.

Una concezione così pervasiva di *Selbstverwandlung*, senz'altro frutto di quella visione della natura rievocata da Grimm in *Bäume und Tiere*, che prevede tra tutte le sue creature «vielfacher Wechsel und Übergang der

⁴² Cfr. M. Katrinaki, *Tierverwandlung*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XIII, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2008, p. 654.

⁴³ Ivi, p. 655: «Selbstverwandlung ist im Märchen weniger häufig anzutreffen als Fremdverwandlung»; trad. it.: L'autometamorfosi si trova nella fiaba meno spesso della metamorfosi provocata da cause esterne.

⁴⁴ Cfr. ivi, 654.

Gestalten»⁴⁵ (frequente cambiamento e transizione delle forme), è indagata da Lutz Röhrich nel saggio *Mensch und Tier im Märchen* (Uomo e animale nella fiaba) e da lui attestata nella tradizione favolistica di *Naturvölker* dei continenti Africa, Australia, America. Alla base vi sarebbe la primigenia convinzione dell'appartenenza di uomo e animali a una stessa famiglia di esseri animati, senza una separazione concettuale tra i due generi, né il relegamento dei secondi su un piano di inferiorità, avvenuto in una fase più avanzata di civilizzazione⁴⁶. È grazie all'assenza di barriere concepite tra mondo umano e animale che nelle fiabe di questi popoli, ancora giovani in un'ottica herderiana, la metamorfosi animale è presentata come evento naturale, privo di connotazioni punitive, la cui attuazione non richiede ricorso a pratiche magiche, né implica degradazione:

Gar im Naturvölkermärchen wechselt man mit Selbstverständlichkeit die Erscheinungsform zwischen menschlicher und tierischer Gestalt. [...] Die Tierverwandlung ist also ursprünglich keine Strafe oder ein Schadenzauber. Sie hat nichts Verwunderliches oder gar Naturwidriges an sich, denn Tier- und Menschenwelt haben noch nicht die späteren Grenzen; sie stehen vielmehr gleichgeordnet nebeneinander.⁴⁷

In quest'ottica il personaggio umano non viene trasformato, ma trasforma se stesso, e il processo – ben esemplificato da una fiaba in cui un membro di una tribù di nativi americani assume, dopo un certo periodo trascorso tra le foche, gradatamente le sembianze di questi mammiferi – non è imputabile a un intervento sovranaturale, bensì semplicemente alla prolungata interazione con una determinata specie e dall'inevitabile domestichezza che ne deriva⁴⁸. La stessa grande familiarità con gli animali, dunque, a cui Grimm, nelle pagine della *Geschichte der deutschen Sprache* sugli sciti, fa risalire l'origine della *Tierfabel*⁴⁹, darebbe origine, nel patrimonio favolistico di popoli dallo stile di vita similmente primitivo, alla concezione di uno scambio di forme tra creature diverse, al di là di ogni differenza fisica e biologica.

⁴⁵ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 489.

⁴⁶ L. Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in F. Karlinger (Hrsg.), *Wege der Märchenforschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, pp. 225-226.

⁴⁷ Ivi, p. 232; trad. it.: Nella fiaba dei popoli primitivi si cambia con naturalezza l'aspetto tra forma umana e animale. [...] La metamorfosi animale non è, dunque, originariamente alcuna punizione o malia. Essa non ha in sé niente di sorprendente o addirittura di contrario alla natura, in quanto i mondi umano e animale non hanno ancora i confini posti successivamente; essi stanno anzi su uno stesso piano l'uno accanto all'altro.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 233.

⁴⁹ Cfr. J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 14.

L'evidenza di questo tipo di autometamorfosi nella tradizione culturale di etnie ubicate in aree così distanti da escludere ogni tipo di influenza reciproca, porta Röhrich a interrogarsi se tale concezione non sia tipica di un certo stadio di civilizzazione definito «pre-totemico» – ossia antecedente l'assegnazione a particolari specie animali di ruoli protettivi nei confronti di una comunità (il cosiddetto «totemismo») – e se una sua eventuale condivisione da parte dei popoli europei abbia o meno lasciato tracce nelle rispettive narrative popolari. A tal fine è attestata anche da questo studioso la sporadicità nella fiaba europea di casi di autometamorfosi paragonabili a quelli dei *Naturvölker*, essendo in essa la metamorfosi spontanea quasi sempre afferente alla sfera del sovrannaturale e, come tale, prerogativa di streghe o matrigne aduse alla stregoneria, facoltà conferita da bacchette o altri oggetti magici, arte segretamente trasmessa da maghi ad apprendisti. È confermata, del resto, la spiccata prevalenza della *Fremdverwandlung*, provocata dallo stesso tipo di forze occulte ai danni di esseri umani, che la subiscono come un'umiliante disumanizzazione per tutto il tempo che precede la *Erlösung* (liberazione)⁵⁰.

Dal confronto effettuato da Peter Orton tra le pratiche metamorfiche dei personaggi dei *Märchen* grimmiani e quelle degli dèi in alcune delle opere più significative della mitologia nordica, una delle principali differenze rilevate riguarda la finalità: imprecisata o volta ad arrecare nocimento nel primo caso, quasi sempre pragmatica nel secondo. A titolo esemplificativo sono citate la trasformazione di una valchiria in cornacchia per raggiungere più rapidamente il luogo di destinazione, tratta dalla *Völsunga Saga*⁵¹, e quella di Loki in salmone per sfuggire all'ira di altre divinità, contenuta nell'*Edda Poetica*⁵² (versione più antica del testo rispetto a quella in prosa). Un'altra divergenza è colta nel fatto che nelle metamorfosi grimmiane il recupero dell'aspetto originario da parte dei soggetti coinvolti, in quanto umani, rappresenta di regola parte integrante della vicenda, mentre per quelle mitologiche, relative a esseri sovrannaturali come dèi, nani o giganti, tale ripristino è dato per scontato e la sua menzione ritenuta superflua. In questo contesto è messa in luce – in sintonia con quanto già affermato da Röhrich e Katrinaki – anche la preferenza dei *Märchen* per la *Fremdverwandlung*, contrapposta a quella dei miti nordici per l'autometamorfosi:

The mythological transformations are nearly always self-imposed, whereas in the fairy tales they are usually effected by another person, most common-

⁵⁰ Cfr. L. Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, cit., pp. 234-237.

⁵¹ Cfr. P. Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in T.A. Shippey (ed.), *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2005, p. 315.

⁵² Ivi, p. 304.

ly a witch-stepmother. Only occasionally does the witch (or the equivalent figure) transform herself.⁵³

Riguardo alla *Fremdverwandlung* delle fiabe, Orton identifica come paradigmatica quella provocata malevolmente dalle arti magiche di una strega o matrigna, di cui variante occasionale costituirebbero le trasformazioni bestiali dei figli in seguito a maledizioni, anche involontarie, scagliate al loro indirizzo dai genitori⁵⁴. Dall'esame degli episodi dei *Kinder- und Hausmärchen* che hanno in comune il motivo della metamorfosi animale, tuttavia, appare chiaro come queste fattispecie configurino due ben distinte tipologie del fenomeno, piuttosto che rappresentare l'una la versione atipica dell'altra. La colomba, specie animale più ricorrente *tout court* nelle metamorfosi della raccolta, è, nella sua abituale caratterizzazione, il colore bianco, tradizionalmente portatrice di elementi quali mitezza, purezza, fedeltà, innocenza, saggezza. Nei *Märchen* essa è quasi sempre la temporanea incarnazione di giovani discendenti reali, virtuosi quanto sfortunati, che intervengono nei momenti cruciali a risollevarne le sorti del protagonista con doni o consigli, anche in vista di una futura corresponsione di assistenza. Il suo processo di liberazione presenta aspetti che talora si richiamano a un antico ruolo di vittima sacrificale, mentre in altri contesti essa si rivela, tra i volatili, uno di quelli più frequentemente deputati a interagire con il mondo dei morti, in qualità di *Seelentier* (animale in cui si trasforma l'anima di un defunto).

Il corvo, invece, ancorché figura nel complesso ambivalente, è identificabile come polarità opposta: sia per il colore a cui esso è immancabilmente associato, il nero – diretto riferimento all'assenza di luce e a una dimensione infera, notturna e peccaminosa, in aperto contrasto con tutto ciò che il bianco allegoricamente rappresenta – sia per la tradizionale inclinazione, in natura, ad attitudini negative come l'aggressività e l'ingordigia. Tutti i casi di metamorfosi che lo riguardano derivano da una frattura del rapporto genitori-figli, e l'atto di ripudio dei primi nei confronti dei secondi, dalle cause peraltro spesso poco chiare, porta come nefasta conseguenza la trasformazione di ciò che dovrebbe essere il bene più caro a un padre e a una madre in un animale invisibile all'uomo in quanto impuro e sinistro, dedito alla consumazione di cadaveri. Proprio quest'ultima propensione, che spinge il rapace a frequentare in massa campi di battaglia e luoghi di esecuzioni capitali, lo colloca, al pari della colomba, idealmente vicino ai trapassati, conferendogli, insieme alla cattiva reputazione, anche un'aura di solenne mistero, tipica di tutto ciò che è contiguo all'al di là.

⁵³ Ivi, p. 314; trad. it.: Le trasformazioni mitologiche sono quasi sempre autoimposte, mentre nelle fiabe esse sono solitamente provocate da un'altra persona, nella maggior parte dei casi una strega-matrigna. Solo occasionalmente la strega (o la figura equivalente) trasforma se stessa.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 311.

La colomba e il corvo, dunque, sono le specie rispettivamente a capo di due archetipi ben definiti di metamorfosi imputabile a cause esterne, i più rilevanti in quanto da essi si sviluppa, in un gran numero di varianti, la maggior parte degli episodi di *Vogelverwandlungen* della raccolta: il primo implica la costrizione nel corpo di un uccello che rispecchia la natura essenzialmente pura del personaggio colpito dal maleficio, il secondo prevede l'assunzione dell'aspetto di fosche creature alate da parte di adolescenti a seguito di una *Verwünschung* (maledizione) dai motivi non facilmente esplicabili e, forse anche per questo, più drammatica e misteriosa. Una differenza di fondo consiste anche nell'antecità del comportamento dei due animali: mentre le colombe si dimostrano operose e attive a favore dell'eroe della fiaba, i corvi appaiono apatici e volutamente isolati, come se scegliessero, in reazione all'onta di una metamorfosi ignominiosa, di riparare in luoghi difficilmente accessibili, come ad esempio il *Glasberg* (montagna di vetro), ove attendere passivamente il momento della liberazione.

Relativamente alle altre due più comuni *Vogelfiguren* in tema di *Tierverwandlung*, il cigno ha valenza ibrida, conforme al suo ruolo di animale ancora selvaggio, indomito, mosso da impulsi non sempre all'altezza delle aspettative che il nobile aspetto e il tipico candore del piumaggio porterebbero a nutrire; l'anatra è, singolarmente, oggetto di sole autometamorfosi, praticate da parte di figure femminili.

3.3 La colomba, polarità positiva della metamorfosi animale

3.3.1 Le colombe di *Aschenputtel*

L'importanza della colomba nei *Kinder- und Hausmärchen* – è una delle specie più utilizzate tra gli uccelli, presente tra i personaggi di sette *Märchen* – è suggerita indirettamente dagli stessi Grimm nella prefazione al primo volume del 1812. Come scenario complessivo delle vicende è qui prefigurato un modello arcaico, che ha in comune con il mito dell'età dell'oro il concetto di una natura animata da straordinaria vitalità e quello di una perfetta capacità di empatia e interazione verbale tra i componenti dei tre mondi animale, vegetale e minerale; a rappresentare il primo dei tre sono citati, significativamente, proprio gli uccelli, di cui è precisato per inciso come le colombe emergano nelle fiabe come una specie cui è riservato un ruolo privilegiato, quello tipico di portatrici di assistenza:

Auch, wie in den Mythen, die von der goldenen Zeit reden, ist die ganze Natur belebt [...]. Die Vögel (Tauben sind die geliebtesten und hilfreichsten), Pflanzen, Steine reden und wissen ihr Mitgefühl auszudrücken [...].⁵⁵

⁵⁵ Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 57; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 9: «Inoltre, come

Nell'ordine della raccolta questa figura fa la sua prima comparsa al *Märchen* numero 21 del primo volume, per svolgere un ruolo cruciale in uno degli episodi più noti dell'opera, *Aschenputtel*. Una prima stesura del testo, andata perduta, faceva parte del manoscritto di circa cinquanta fiabe inviato dai fratelli a Brentano nel 1810, e aveva come origine la trasmissione orale da parte di un'anziana signora di Marburg⁵⁶; a questa fonte, la stessa e unica del *Märchen* della prima edizione, se ne aggiunsero successivamente altre due, anch'esse orali e localizzate nello Hessen⁵⁷, da cui Wilhelm elaborò la versione definitiva della *letzte Ausgabe* (ultima edizione), che è più estesa grazie all'inserimento di nuove parti e figure e si distacca, per certi versi, notevolmente dalla prima.

In questo antico nucleo narrativo, la cui eccezionale diffusione e capacità di rigenerazione è attestata nella nota di appendice⁵⁸, le colombe svolgono la funzione assegnata dall'uomo da tempi remoti tipicamente agli uccelli, di collegamento con la dimensione ultraterrena, che in questo caso è la *Totenwelt* (regno dei morti) in cui, nell'*incipit*, si trasferisce in spirito la madre della protagonista. La promessa di un aiuto dall'al di là è fatta alla figlioletta dalla donna sul letto di morte, insieme a quella di assecondarla nei desideri secondo un rituale che prevede l'intermediazione di una pianta. In tal modo anche questa fiaba si apre, attraverso il consueto ricorso al verbo *wünschen* (desiderare), con il richiamo ai desideri e alla loro possibilità di realizzazione, che ruolo così rilevante gioca nella trama di *Aschenputtel*. Mentre l'iter che la fanciulla dovrà seguire per comunicare le proprie richieste alla madre è da questa esplicitato, il modo con cui la stessa intende offrirle assistenza nei momenti di necessità rimane vago: «[...] und wenn du sonst in Not bist, so will ich dir Hülfe schicken, nur bleib fromm und gut» («[...] e se ti trovi in difficoltà ti manderò aiuto, tu pensa solo a restare devota e buona»)⁵⁹.

La menzione di un invio di aiuto è comunque sufficiente per interpretare le apparizioni di una coppia di bianche colombe in qualità di *Tierhelfer* alla luce della promessa, e inscrivere i loro interventi nella sfera del sovrannaturale. I volatili entrano per la prima volta in scena quando la protagonista, relegata in cucina a espletare una mansione umiliante e di proporzioni immani, cade in uno stato di afflizione che la porta a invocare disperatamente

nei miti dell'età dell'oro, tutta la natura è animata [...]. Gli uccelli (le colombe sono le più amate e prodighe), le piante, le pietre parlano e sanno esprimere compassione [...]».

⁵⁶ Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 138.

⁵⁷ Cfr. H. Rölleke, *Nachweise*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, cit., p. 451.

⁵⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 293.

⁵⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Aschenputtel*, p. 111; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 97.

la madre. Dei due animali è precisato il colore e il fatto che essi raggiungono la fanciulla attraverso la finestra aperta: pochi tratti nello stile essenziale dei *Märchen*, che introducono queste figure alate, dal candore in contrasto con l'oscurità della notte e la penombra della cucina, come un incontrovertibile segnale del numinoso. Giunte, dunque, apparentemente «*ungerufen*» (non chiamate) – come rilevano Johannes Bolte e Georg Polívka⁶⁰ – ma a tutti gli effetti inviate dalla madre in risposta alla situazione di bisogno della figlia, le colombe si rivelano subito uccelli parlanti e propongono ad Aschenputtel di svolgere in sua vece l'ingrato compito:

Da kniete es [Aschenputtel] sich vor den Heerd in die Asche und wollte anfangen zu lesen, indem flogen zwei weiße Tauben durchs Fenster und setzten sich neben die Linsen auf den Heerd; sie nickten mit den Köpfchen und sagten: „Aschenputtel, sollen wir dir helfen Linsen lesen?“⁶¹

L'invio delle colombe da una dimensione celeste, indicata in punto di morte dalla madre stessa⁶², richiama la connessione di questi animali con la simbologia dell'Antico e del Nuovo Testamento. Alla voce *Taube* dell'*Enzyklopädie des Märchens*, Werner Bies ricorda come la colomba fosse stata scelta per la sua mitezza – attribuita in passato alla mancanza anatomica della bile, ritenuta organo responsabile dei sentimenti d'odio – a emblema di innocenza e purezza, e a rappresentare lo Spirito Santo nella sua discesa sulla terra. Nota è in questa veste la sua apparizione al battesimo di Cristo nella descrizione degli evangelisti, così come in molte leggende quale segnale di legittimazione divina alla nomina di vescovi e papi o alla santificazione di religiosi⁶³. A un'interpretazione delle colombe di *Aschenputtel* come emanazione della madre, inoltre, è associabile il tradizionale utilizzo della figura di questo volatile, per il quale il bianco è sempre parte integrante del significato simbolico, come *Seelenvogel*, ovvero incarnazione in uccello di un'anima tipicamen-

⁶⁰ Cfr. J. Bolte, G. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. I, cit., p. 165.

⁶¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Aschenputtel*, p. 113; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 99: «E così s'inginocchiò [Cenerentola] nella cenere del focolare, e stava per cominciare il lavoro, quando due colombe bianche entrarono dalla finestra e si posarono accanto alle lenticchie, sul camino; fecero un cenno con le testoline e dissero: "Cenerentola, vuoi che ti aiutiamo a scegliere le lenticchie?"».

⁶² Ivi, p. 111: «Da ward die Frau krank, und als sie todkrank ward, rief sie ihre Tochter und sagte: „liebes Kind, ich muß dich verlassen, aber wenn ich oben im Himmel bin, will ich auf dich herab sehen [...]»»; trad. it. ivi, cit., p. 97: «Ma la moglie s'ammalò, e sul letto di morte chiamò la figlia e le disse: "Mia cara bambina, devo lasciarti, ma quando sarò in cielo veglierò su di te [...]»».

⁶³ Cfr. W. Bies, *Taube*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 240.

te destinata, sempre in un contesto religioso cristiano, alla beatitudine eterna: in particolare quella di uomini sottoposti ingiustamente a pena capitale, dei martiri, dei peccatori purificati di cui narrano le leggende sacre e i cosiddetti racconti di espiazione⁶⁴.

La concezione dell'anima come entità alata, capace di dileguarsi rapidamente verso destinazioni ultraterrene e la sua raffigurazione, pertanto, nelle forme di un uccello quale solitamente una colomba bianca, era comune – riportano Ernst e Luise Gattiker in *Die Vögel im Volksglauben* (Gli uccelli nelle credenze popolari) – non solo presso i greci, i romani e, ancor oggi, i cristiani, ma ancor prima presso i popoli pagani siriani e, in generale, in tutto l'antico e moderno oriente. Significativo al riguardo, ad esempio, è il fatto che i romani utilizzassero il nome della costruzione atta al ricovero e all'allevamento dei colombi, *colombarium*, per indicare anche il tipo di camera sepolcrale composta da nicchie contenenti le ceneri dei defunti, accostando in tal modo idealmente il rifugio di questi uccelli a quello dell'anima dopo il suo volo. Le riproduzioni in legno o in pietra di colombe sulle tombe dei franchi e dei longobardi, invece, avrebbero avuto lo scopo di rappresentare non tanto le anime degli estinti, quanto figure angeliche preposte alla conduzione di queste ultime verso la beatitudine. A testimonianza, poi, di quanto sia radicato il riferimento a questa specie come *Seelenvogel* da parte della chiesa cattolica, i Gattiker chiamano in causa le numerose immagini di colombe dipinte nelle catacombe romane, a simbolo delle anime dei primi cristiani ivi sepolti, e citano le leggende in cui le anime dei santi sono rappresentate in forma di colomba, soprattutto nel momento della separazione dal corpo e dell'ascesa verso il cielo: così sarebbe ritratta l'esalazione dell'ultimo respiro di San Policarpo sul rogo, e delle sante Eulalia e Scolastica. Di San Medardo è narrato come una coppia di colombe volasse sulla tomba, e come a esse poco più tardi se ne aggiungessero altre, a dimostrazione di come l'anima del religioso avesse socializzato con animali dalle fattezze simili⁶⁵.

Nella vicenda di *Aschenputtel* le colombe compiono un processo inverso a quello ascensionale dell'anima e, volgendosi ad attività terrene, si adoperano a sceverare le lenticchie guaste da quelle commestibili, così come successivamente faranno per altri tipi di legumi (vecce e piselli). Questa grande abilità, esercitata attraverso un'incessante azione del becco che nel

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 241. Nella saga *Tod des Erstgeborenen*, n. 260 del primo volume delle *Deutsche Sagen*, una colomba bianca si libra sul capo di una balia, appena prima che questa sia giustiziata per un'infondata accusa di infanticidio, a rappresentare la sua innocenza. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, cit., p. 196.

⁶⁵ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, AULA Verlag, Wiesbaden 1989, pp. 352-353.

testo è riprodotta in termini onomatopeici, è dai Grimm metaforicamente interpretata come l'innata capacità di distinzione del puro dall'impuro, e riconosciuta nella nota di appendice quale tratto arcaico della fiaba, da ricondurre all'antica concezione delle colombe come «reine Thiere» (animali puri)⁶⁶. Oltre all'esecuzione della cernita, la cui straordinaria rapidità se confrontata con le proporzioni del compito – «da war es ein großer, großer Haufen» («erano un mucchio grande grande»)⁶⁷ – presenta sicuramente aspetti sovranaturali, conferiscono ai due volatili natura ultraterrena anche le modalità con cui essi attuano una successiva prestazione di assistenza, che appare come una sorta di prodigio. Grazie a essi la protagonista, arrampicatasi sulla scala della colombaia, può contemplare la sala scintillante di luci, dove le sorelle danzano con il principe, e trarne consolazione:

Darauf aber sagten die Tauben: ‚Aschenputtel, willst du deine Schwestern mit dem Prinzen tanzen sehen, so steig auf den Taubenschlag‘. Aschenputtel ging ihnen nach und stieg bis auf den letzten Leitersproß, da konnte es in den Saal sehen [...]. Und als es sich satt gesehen, stieg es wieder herab, und es war ihm schwer ums Herz, und legte sich in die Asche und schlief ein.⁶⁸

La scena, nell'inspiegabile contiguità della colombaia al castello reale, configura l'irrazionale fusione di due spazi lontani e non attinenti fra loro (più avanti nella trama Aschenputtel si avvarrà di una carrozza trainata da sei destrieri per raggiungere il ballo⁶⁹), che è notoriamente una peculiarità delle esperienze oniriche. Con il carattere onirico della visione sul ballo è congruente anche l'immagine conclusiva della ragazza dormiente sulle ceneri, mentre il successivo smantellamento della colombaia a opera della sorellastra più matura⁷⁰ appare, in questa luce, come un atto malevolmente finalizzato a impedirle di sognare.

L'insieme dei passaggi che nella versione del *Märchen* del 1812 certifica l'esistenza di uno stretto rapporto tra la coppia di colombe e lo spirito della madre risulta successivamente alterato dalle numerose rielaborazioni di Wilhelm, anche se il ruolo degli uccelli quale categoria animale deputata all'intermediazione con il mondo dei morti è reso più evidente con l'intro-

⁶⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 294.

⁶⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Aschenputtel*, p. 113; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 99.

⁶⁸ *Ibidem*: «Ma poi dissero le colombe: “Cenerentola, vuoi vedere le tue sorelle ballare col principe? Dai, sali sulla colombaia”. Cenerentola le seguì fino all'ultimo gradino della scala, poteva vedere fin dentro il salone [...]. Quando fu sazia di quella vista, scese di nuovo, il suo cuore era pesante e si stese nella cenere e si addormentò».

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 114.

⁷⁰ *Ivi*, p. 113.

duzione di una nuova figura di volatile, che interagisce con la ragazza nei pressi della tomba della madre. Nell'ultima versione del 1857, ad esempio, nessuna parola è spesa dalla madre sul letto di morte riguardo all'enigmatico invio di aiuto in caso di bisogno⁷¹, che costituiva un nesso con la successiva entrata in scena dei due *Seelenvögel*; inoltre, in seguito all'inserimento nella trama di un motivo mutuato da *La Gatta Cenerentola*⁷² di Basile⁷³, Aschenputtel pianta un ramoscello di nocciolo presso la tomba, sul quale, divenuto albero, va a posarsi un uccello immacolato come le due colombe, ma di specie non precisata: «ein weißes Vöglein» (un uccellino bianco), che provvede a esaudire i suoi desideri⁷⁴.

In tal modo il rapporto della giovane con la madre, tenuto in vita per mezzo di una *Vogelfigur*, è collocato in uno schema quotidiano e la coppia di colombe, anziché comparire in uno scenario notturno inviata da presumibili forze celesti, è avocata a sé dalla stessa Aschenputtel che, in un contesto non aggravato dalla solitudine né da eccessivo sconforto (è omessa l'invocazione alla madre), rivolge un appello all'intera comunità dei penuti «sotto il cielo», e in particolare alle specie naturalmente predisposte alla cernita secondo l'ottica grimmiana, ossia le colombe e le tortore⁷⁵.

Anche l'ascesa sulla colombaia, del resto, è intrapresa dalla fanciulla di propria iniziativa, senza che questi animali svolgano più alcuna funzione. Il loro legame con il regno dei morti, che per tutto il corso della vicenda sembra prerogativa del solo uccellino bianco, è recuperato nell'epilogo, quando, al passaggio in carrozza del principe, le due colombe appaiono sui rami del nocciolo che sorge sul luogo di sepoltura della madre. Allora, dimostrando anche per la prima volta di essere animali parlanti, esse intervengono mettendo in guardia il giovane contro le ingannevoli aspiranti spose, e a tal fine recitano gli stessi versetti in rima che nell'*Aschenputtel* del

⁷¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. I, *Aschenputtel*, cit., p. 137.

⁷² La versione europea più antica, secondo Rainer Wehse. Cfr. R. Wehse, *Cinderella*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 43.

⁷³ Non sono presenti figure di uccelli in *La Gatta Cenerentola*; solo in occasione della partenza del padre per la Sardegna la protagonista lo informa che dovrebbe essergli consegnato un dono per lei da parte della «colomba delle fate», la quale, tuttavia, non si rivelerà essere un volatile, ma una «bella ragazza». I contatti sovranaturali di Cenerentola con la madre che origineranno dal dono, si inscrivono in tal modo nell'ambito del fantastico: le fate, e non propriamente gli uccelli, svolgono il ruolo di intermediari tra i vivi e i morti, anche se nell'appellativo di 'colomba' potrebbe celarsi il tradizionale riferimento a questa specie come simbolo dell'anima dei defunti. Cfr. G. Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, cit., pp. 128-129.

⁷⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. I, *Aschenputtel*, cit., p. 138.

⁷⁵ Ivi, p. 139.

1812 esse gli rivolgono dall'alto del portone della corte: «Rucke di guck, rucke di guck! Blut ist im Schuck: der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim!» («Voltati e guarda, voltati e guarda! C'è sangue nella scarpa, la scarpa è troppo stretta, la vera sposa è in casa e t'aspetta»)⁷⁶.

Nella prima versione la fiaba è conclusa con una quartina di pari sapore arcaico, che replica anch'essa in modo onomatopeico il tipico gorgoglio dei colombi⁷⁷; nelle successive edizioni invece il finale è esteso alla scena nuziale, caratterizzata da un intervento punitivo nei confronti delle sorellastre, cui le colombe col becco cavano gli occhi. Se da una parte un'indole vendicativa è riscontrabile anche in altre figure di volatili dei *Kinder- und Hausmärchen* (il passero nel KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, lo scricciolo nel KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*), così come negli uccelli giustizieri degli antichi miti⁷⁸, dall'altra tanta cruenza, oltre a mal conciliarsi con l'usuale mitezza di cui la colomba è tradizionalmente considerata portatrice, non trova repliche, relativamente a questa specie animale, nella raccolta. Il fine moralizzatore esplicitato nel finale⁷⁹ è, inoltre, in contrasto con il principio ripetutamente sostenuto da Jacob Grimm della completa assenza di ogni intento etico e didascalico dalla *Naturpoesie*, e allontanerebbe pertanto la versione del *Märchen* da quell'insieme di espressioni poetiche popolari spontanee, valorizzate proprio in quanto accreditabili a una matrice arcaica, anonima e collettiva.

La letteratura critica su *Aschenputtel*, con riferimento all'ultima edizione, valuta la figura delle due colombe in rapporto a quella del *weißes Vöglein*, a cui esse vengono generalmente accostate. Walter Berendsohn considera solo quest'ultimo quale *Seelenvogel* rappresentativo dello spirito della madre, sebbene riconosca natura sovranaturale anche alle colombe⁸⁰. Winfried

⁷⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. I, *Aschenputtel*, cit., p. 118; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 105.

⁷⁷ Ivi, p. 119: «Rucke di guck, rucke di guck! Kein Blut im Schuck: der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim!»; trad. it. ivi, p. 107: «Voltati e guarda, voltati e guarda! Non c'è più sangue nella scarpa. Le calza a puntino la scarpetta, conduci a casa la sposa in gran fretta!».

⁷⁸ Basti pensare al mito di Tereo, rievocato da Aristofane nell'*incipit* degli *Uccelli*, in cui il re dei traci, trasformato in upupa, perseguita la cognata e la moglie per l'assassinio del figlioletto, o a quello di Prometeo, dilaniato da un'aquila come punizione della sua ribellione a Zeus. Cfr. G. Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1958, pp. 135 e 257.

⁷⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. I, *Aschenputtel*, cit., p. 144.

⁸⁰ W.A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Dr. Martin Sändig OHG, Wiesbaden 1968, p. 48: «Die Hilfe kommt von der Seele der verstorbenen Mutter; sie erscheint als Vöglein im Haselbusch, das die Tochter auf das Grab gepflanzt hat. Auch die beiden hilfreichen Tauben

Freund coglie, invece, nel colore bianco che accomuna i volatili un segnale del carattere ultramondano e della riconducibilità di tutti e tre al disegno di aiuto materno: «Die Farbe Weiß verbindet die hilfreichen Tiere überdies mit dem weißen Seelenvogel auf dem Wunschbaum und verdeutlicht, woher die Hilfe kommt»⁸¹ (Il colore bianco, inoltre, collega i caritatevoli animali al bianco uccello incarnazione dell'anima sull'albero dei desideri, e chiarisce da dove viene l'aiuto). Al tempo stesso egli riconosce le colombe anche come tradizionale simbolo di fertilità e fedeltà coniugale⁸², affermando che sotto quest'aspetto il loro arrivo in coppia sarebbe foriero del lieto fine, ovvero del matrimonio tra Aschenputtel e il principe⁸³.

Anche secondo l'approfondita analisi di Elke Feustel l'anima della madre si trova incarnata nell'uccellino bianco, nei cui confronti le due colombe risulterebbero funzionali ai fini della determinazione della specie, che nel testo rimane imprecisata. A sostegno di ciò è ricordata la presenza di questo volatile nella simbologia cristiana, come raffigurazione sia dello Spirito Santo disceso sulla terra, che delle anime dei defunti nell'arte funeraria:

Ein auf dem Gehölz sitzender Vogel überreicht der Jungfrau das Kleid, er symbolisiert den Geist der Mutter. [...] Da die anderen Vögel des Märchens als Tauben ausgewiesen werden, ist anzunehmen, dass es sich bei diesem Exemplar ebenfalls um einen Vogel dieser Ordnung handelt. Dem christlichen Glaubensverständnis nach versinnbildlichen diese gefiederten Geschöpfe den Heiligen Geist. In der Grabsymbolik ist die Taube der Seelenvogel [...].⁸⁴

È ipotizzabile, in conclusione, che le due colombe, quali unici uccelli nella prima versione della fiaba, riuniscano in sé tutte quelle funzioni (tra cui quella

sind Jenseitswesen»; trad. it.: L'aiuto viene dall'anima della madre defunta, essa appare come uccellino nel cespuglio di nocciolo, che la figlia ha piantato sulla tomba. Anche entrambe le prodighe colombe sono creature sovranaturali.

⁸¹ W. Freund, *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1996, p. 69.

⁸² Oltre a essere considerato, nell'ambito della mitologia classica, animale sacro alla dea dell'amore Afrodite/Venere, la colomba come simbolo di concordia, dedizione e tenerezza coniugale è frequente nell'Antico Testamento; connotazione più sensuale le sarebbe, invece, assegnata dalla letteratura araba. Cfr. W. Bies, *Taube*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XIII, cit., p. 240.

⁸³ Cfr. W. Freund, *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, cit., p. 69.

⁸⁴ E. Feustel, *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 319-320; trad. it.: Un uccello che sta sull'albero consegna il vestito alla fanciulla, esso rappresenta lo spirito della madre. [...] Dato che gli altri uccelli della fiaba sono riconosciuti come colombe, è da supporre che si tratti, nel caso di questo esemplare, parimenti di un uccello di questa specie. Secondo la sensibilità religiosa cristiana queste creature piumate sono simbolo dello Spirito Santo. Nella simbologia funeraria la colomba è l'uccello incarnazione dell'anima [...].

di *Seelenvogel*) destinate a partire dalla seconda edizione a essere suddivise tra più volatili. In ogni caso il fenomeno della reincarnazione, da ricomprendere in senso lato nell'ambito delle metamorfosi che coinvolgono gli uccelli della raccolta, emerge come una delle tematiche principali di *Aschenputtel*, peraltro ben più evidente nelle varianti orientali del ciclo. In quelle indiane, ad esempio, compaiono vacche sacre o altri animali come aiutanti al posto degli uccelli, secondo la possibilità di rinascita prevista dall'induismo⁸⁵; in un'antica versione cinese, invece, è lo spirito stesso di *Aschenputtel* che, dopo la morte della ragazza per annegamento, si reincarna nel corpo di un uccello⁸⁶.

Un ulteriore aspetto da rilevare nelle due colombe grimmiane, senza dubbio tra le più stratificate figure animali dei *Kinder- und Hausmärchen*, riguarda l'operato a favore della protagonista, che, oltre all'efficace azione di cernita dei legumi e al prodigio presso la colombaia, comprende la dispensazione di consigli e incoraggiamenti. Questa propensione a svelare arcani e fornire informazioni all'eroe della fiaba ricorre in altre figure di colombe ed è assimilabile al ruolo di consigliere, informatrici menzionato da Bies⁸⁷, la cui origine sarebbe da imputare all'effettiva funzione di portalettere assegnata a questi uccelli nelle varie epoche (secondo Karl Knortz sin già da quelle dei babilonesi e degli antichi egizi⁸⁸). Questo avrebbe contribuito a fissarli come messaggeri nell'immaginario collettivo e, in seconda istanza, a riconoscere loro un alto grado di conoscenza, come riflette anche l'uso di questa specie nell'iconografia religiosa. I Gattiker riportano, a proposito, una leggenda dell'VIII secolo d.C. che narra di come lo Spirito Santo fosse disceso in forma di colomba su San Gregorio e, una volta posatosi sulla sua spalla, gli sussurrasse parole di saggezza⁸⁹.

Nella prefazione al suo primo libro, *Über den altdeutschen Meistergesang*, lo stesso Grimm rievoca il passaggio, a suo dire intriso di «poesia purissima», con cui il cantore tedesco Adam Puschman (1532-1600), nel poema che ha per oggetto un sogno, paragona il venerato maestro Hans Sachs (1494-1576) a una colomba bianca, conferendo in tal modo alla sua figura una particolare aura di sapienza e sacralità⁹⁰.

⁸⁵ Cfr. R. Wehse, *Cinderella*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., pp. 44-46.

⁸⁶ Ivi, p. 48.

⁸⁷ Cfr. W. Bies, *Taube*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 242.

⁸⁸ K. Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, Fr. Seybold's Verlagsbuchhandlung, München 1913, p. 233: «Die Taube ist die älteste Briefträgerin der Welt»; trad. it.: La colomba è la portalettere più antica del mondo.

⁸⁹ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 356.

⁹⁰ J. Grimm, *Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang*, cit., p. 11: «[...] Puschman, wenn er den Meister im Traum erblickt in einem wunderseltsamen Gartenhäuslein sitzen, weiß von Alter wie eine Taube, er neigt sich bloß [...]»; trad. it.: [...] Puschman, quando vede il maestro in sogno sedere in una meravigliosa e strana casetta da giardino, bianco di vecchiaia come una colomba, si inchina semplicemente [...].

3.3.2 Le altre figure di colombe, tra metamorfosi e martirio

Rispetto a quelle di *Aschenputtel*, le altre figure di colombe dei *Kinder- und Hausmärchen* sono più omogenee in quanto introdotte, nella loro quasi totalità, come forma animale in cui si trovano costretti giovani principi o principesse: nel dramma di una metamorfosi subita per ragioni per lo più sconosciute, l'innocenza e la purezza di questi personaggi si rispecchiano, dunque, nelle qualità rappresentate dal mite volatile, di cui il bianco è caratteristica emblematica costante. In questa condizione di soggezione a un maleficio che solo l'eroe è destinato a spezzare, emerge come tratto distintivo nei confronti di tutte le altre metamorfosi, l'immagine di un animale spesso sottoposto a sofferenze fisiche, anch'esse di origine oscura, riconducibili ad antichi rituali e alla simbologia dei martiri cristiani.

Le prime figure di questo tipo trovano spazio a partire dal KHM-I n. 64, *Von dem Dummling*, più precisamente dalla prima delle quattro fiabe riunite sotto tale numero, *Die weiße Taube* (*La colomba bianca*⁹¹), e risultano pertanto lontane, anche nella collocazione, dalle colombe del KHM-I n. 21 *Aschenputtel*, che nella raccolta sono le uniche rappresentanti della loro specie ad interagire con il mondo dei morti e le anime dei defunti.

In *Die weiße Taube, Märchen* presente in forma appena più concisa nella *Urfassung* (stesura originaria) dei *Kinder- und Hausmärchen* al n. 16⁹² ed eliminato dalle edizioni successive alla prima a causa delle forti analogie col KHM-I n. 57 (*Vom goldnen Vogel*)⁹³, ricorre il motivo, comune ai quattro *Märchen* del composito KHM-I n. 64, dei tre fratelli messi alla prova, fra i quali prevale per abilità, fortuna o qualità morali il più giovane, sino ad allora ritenuto anche il più semplice e meno dotato. La colomba è in questa fiaba presentata come un uccello che, al pari del *goldner Vogel* dell'omonimo *Märchen*, ragioni misteriose spingono nottetempo a prelevare i frutti più ambiti del giardino reale, tanto da obbligare il sovrano a istituire turni di guardia come provvedimento. L'arte del raccogliere, della cernita in cui, come le colombe di *Aschenputtel*, anche questa si dimostra esperta, ha una portata e una tempistica che lasciano supporre la natura sovranaturale del volatile. Esso riesce, infatti, a portare via dal campo tutte le pere in una sola notte:

⁹¹ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 286.

⁹² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., pp. 31-32.

⁹³ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 319.

Der Dummling aber wachte, und in der letzten Nacht wehrt' er sich den Schlaf ab, da sah er, wie eine weiße Taube geflogen kam, eine Birne nach der andern abpickte und fort trug. Und als sie mit der letzten fortzog, stand der Dummling auf und ging ihr nach [...].⁹⁴

Il fatto che l'uccello non si riveli parlante sembra, in questo caso, accrescere la sua impenetrabilità: dopo aver staccato rapido e silenzioso tutti i frutti dalle piante sino all'ultimo, esso si dirige, seguito dal giovane, in volo verso una montagna, per sparire bruscamente in una sua fessura. Incontrato *in loco* da un enigmatico «graues Männchen» (ometto grigio), in uno scambio di battute che costituisce l'unico dialogo della fiaba, il ragazzo si avventura in una discesa verticale nelle viscere della montagna, e il ritrovamento della colomba è sufficiente a rompere l'incantesimo e a ridare a questa l'aspetto originario di una principessa; nelle nozze, a cui seguirà altrettanto automaticamente il dominio sul regno, si concretizza il riscatto sociale del protagonista. Nella scena culminante, appena prima della liberazione, la colomba è intrappolata nei fili di una gigantesca ragnatela e in procinto di soccombere, tuttavia alla vista del giovane essa trova la forza di districarsi, riguadagnando faticosamente la libertà⁹⁵. Questa lotta disperata del volatile è paragonabile, per pathos e senso di inquietudine, ai ripetuti tentativi di fuga contro i vetri della finestra della colomba di *Ein Märchen*, anch'essa risultato di un processo metamorfico di un discendente reale, ancorché composto da più fasi⁹⁶.

Sotto quest'aspetto affinità ancora maggiori con tale fiaba, libera traduzione di Grimm di *Lo Serpe* dal *Pentamerone* di Basile, presenta il KHM-I n. 66, *Hurleburlebutz* (*Urleburlebü*)⁹⁷ collocato a poca distanza da *Die weiße Taube* e imperniato sull'antico tema del ratto d'amore: lo sposo animale, dopo le sembianze di una volpe e di un «weißes Männchen» (ometto bianco), assume, come terzo stadio metamorfico previsto dal maleficio che lo ha colpito, quelle di una colomba bianca. La presenza del volatile nella trama è, tra l'altro, anche qui come in *Ein Märchen* di breve durata, in quanto ai fini della liberazione esso dovrà essere decapitato dalla sposa non appena avvistato; un'errata esecuzione delle istruzioni impartite a riguardo avrebbe l'effetto di rendere il giovane prigioniero per sempre nel corpo di un animale:

⁹⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Von dem Dummling. I. Die weiße Taube*, p. 228; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 287: «Ma lo Sciocco vegliò e rivegliò, e l'ultima notte riuscì a resistere al sonno e vide arrivare una colomba bianca che colse le pere una a una e se le portò lontano. Ma quando la colomba se ne volò con l'ultima pera, lo Sciocco si alzò e l'inseguì [...].»

⁹⁵ Cfr. *ibidem*.

⁹⁶ Cfr. J. Grimm, *Ein Märchen*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 230.

⁹⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 303.

Einmal sagte das Männchen zu ihr: „ich muß fortgehen, aber es werden bald drei weiße Tauben geflogen kommen, die werden ganz niedrig über die Erde hinstreifen, davon fang die mittelste, und wenn du sie hast, schneid ihr gleich den Kopf ab [...]“⁹⁸

Il carattere rituale della decapitazione dell'indifesa colomba, necessario ai fini dell'annullamento del maleficio, è ancora più accentuato nella variante della fiaba della *Ertfurtsche Sammlung*, che i Grimm riassumono in appendice⁹⁹: in essa la sposa è tenuta, dopo aver smembrato l'animale, a gettarne il capo verso est e il resto del corpo verso ovest¹⁰⁰. Riferimenti a un utilizzo della colomba come vittima sacrificale nei riti religiosi sono dai Gattiker rintracciati nella Bibbia, più precisamente nel terzo libro di Mosé, da cui si apprende che innumerevoli uccelli di questa specie sarebbero stati immolati nel tempio di Gerusalemme per mano dei sacerdoti della tribù israelitica di Levi¹⁰¹. Assimilabili ad antichi riti sacrificali sono anche le immolazioni e mutilazioni a cui spontaneamente si sottopongono animali di diverso tipo in altre fiabe, soprattutto *Tierhelfer* a compimento di azioni a favore del protagonista, ai fini di una personale liberazione: la volpe del KHM-I n. 57, *Vom goldnen Vogel*, ad esempio, risorge nell'originario aspetto umano non appena esaudita nel suo desiderio di morte e amputazione degli arti e della testa¹⁰².

Risalendo a una concezione propria della cristianità medievale, che associa un valore simbolico alle diverse parti del corpo della colomba, è, inoltre, plausibile cogliere un preciso legame tra quest'animale e l'esperienza del martirio, a cui alcuni *Märchen* sembrano ispirarsi: mentre l'uniformità e la lucentezza del piumaggio sarebbero rappresentative di innocenza e purezza, il rosso vivo delle zampe ricorderebbe, infatti, il sangue dei martiri versato per la fede¹⁰³.

⁹⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Hurleburlebutz*, pp. 240-241; trad. it. ivi, p. 305: «Una volta [l'ometto] le disse: “Devo partire, ma presto arriveranno tre colombe bianche, voleranno rasoterra, tu devi prendere quella che sta in mezzo, e quando l'avrai afferrata bene tagliale subito la testa”».

⁹⁹ *Hurleburlebutz*, escluso dalle edizioni successive dei *Kinder- und Hausmärchen*, sarà riportato, a sua volta, da Wilhelm nel volume delle *Anmerkungen*, in qualità di testo simile a *Der Eisenofen*. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. III, cit., pp. 210-211.

¹⁰⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 321.

¹⁰¹ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 351.

¹⁰² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vom goldnen Vogel*, pp. 212-214.

¹⁰³ A tale interpretazione allegorica accenna Karl Knortz, nel capitolo dedicato alla colomba di un volume sul ruolo degli uccelli nella storia, nella letteratura e nella cultura popolare. Cfr. K. Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 237.

Il richiamo al martirio affiora con più forza dall'esteso KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, in cui un principe passa, per il verificarsi di uno sfortunato evento, dall'aspetto di leone a quello di colomba ed è soggetto, a causa del maleficio che lo ha colpito, a trascorrere un lungo lasso di tempo in volo, solo per poter recedere allo stadio metamorfico precedente. In queste circostanze il principe-colomba rivela alla compagna come le tracce che egli si prefigge di lasciare sistematicamente dietro di sé, fatte di sangue e piume, le permetteranno di seguirlo, per poi prestargli assistenza al momento opportuno. Si configura in tal modo un periodo di misteriosa, immotivata espiazione, in cui non solo – caso anomalo tra le metamorfosi animali delle fiabe – l'uomo è obbligato a unirsi ai componenti della specie in cui si trova trasformato e a dividerne il destino, in un'incessante peregrinazione attraverso le ignote contrade del mondo¹⁰⁴, ma anche a depositare una sofferta scia di sangue, come obolo da versare per non perdere i contatti con la donna e, in ultima analisi, con la propria reale identità.

La figura della colomba introduce, dunque, una fase dell'incantesimo vagamente macabra e intrisa di misticismo. Quest'ultimo traspare dal sette, numero ricorrente che, come il tre, ha nella favolistica consolidato valore rituale, nonché dalla combinazione dei colori rosso vivo e bianco immacolato, il cui intenso contrasto riveste un ruolo quasi sacrale, determinante per l'avvio dell'azione in diversi *Märchen*¹⁰⁵:

[...] als die Prinzessin hinein kam und ihn [den Prinz] suchte, saß bloß eine weiße Taube da, die sprach zu ihr: ‚sieben Jahr muß ich nun in die Welt fortfliegen, alle sieben Schritte aber will ich einen rothen Blutstropfen und eine weiße Feder fallen lassen, die sollen dir den Weg zeigen, und wenn du mir da nachfolgst, kannst du mich erlösen.‘¹⁰⁶

¹⁰⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das singende, springende Löweneckerchen*, p. 352: «[...] so würd' er in eine Taube verwandelt und müßte sieben Jahre lang mit den Tauben fliegen»; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 394: «[...] sarebbe diventato una colomba e avrebbe dovuto vagare per sette anni, volando con le altre colombe».

¹⁰⁵ Il caso più noto riguarda il sangue versato sulla neve dalla madre di Schneewittchen (Biancaneve) in seguito alla puntura di un ago, che accende in lei il desiderio di mettere al mondo una figlia connotata da tali colori. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Schneewittchen (Schneeweis-schen)*, p. 196.

¹⁰⁶ Ivi, *Das singende, springende Löweneckerchen*, p. 352; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 395: «Quando la principessa venne a cercarlo [il principe] c'era solo una colomba bianca, che le parlò così: “Per sette anni dovrò andarmene volando per il mondo, ma ogni sette passi che farai ti lascerò cadere una goccia rossa di sangue e una piuma bianca, che ti indicheranno la strada: se mi seguirai, potrai liberarmi dall'incantesimo”».

Un alone di mistero circonda, infine, anche la repentina uscita di scena dell'animale. Gli sforzi per evitare la separazione dalla compagna vengono di colpo vanificati quando, proprio alla scadenza del settimo anno, la colomba scompare improvvisamente, chiamata altrove da forze superiori: «Einmal, als sie [die Frau] so fort ging, fiel kein Federchen mehr und auch kein rothes Blutströpfchen und als sie die Augen aufschlug, da war die Taube verschwunden» (Ma una volta, cammina cammina, non cadde più né una piuma, né una goccia rossa di sangue, e per quanto lei [la donna] sgranasse gli occhi, la colomba non c'era più)¹⁰⁷.

Gli altri casi di metamorfosi che hanno come risultato questa specie ornitologica, entrambi provocati da un incantesimo diretto ancora una volta ai danni di un principe, sono relativi a due *Märchen* del secondo volume della raccolta, collocati a distanza abbastanza ravvicinata l'uno dall'altro: il KHM-II n. 37, *Die Alte im Wald* (*La vecchia nel bosco*¹⁰⁸), e il KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner* (*Il soldato e il carpentiere*¹⁰⁹). Nel primo – l'unico dei due che sarà mantenuto nelle edizioni successive sino all'ultima, dove è presente al n. 123 pressoché inalterato¹¹⁰ – il bianco volatile riveste un ruolo di primo piano come aiutante a fianco di una fanciulla di umili origini, rimasta sola nel bosco dopo l'uccisione dei signori presso cui era a servizio da parte di una banda di ladroni; in contraccambio le sarà poi richiesto di adoperarsi per la liberazione del suo benefattore.

La fiaba si apre, dunque, con uno scenario da incubo, che grazie ai ripetuti interventi dell'animale acquisisce gradualmente i contorni del sogno. In tal senso, come per le colombe di *Aschenputtel*, un uccello simbolo di purezza è chiamato a impersonare la mano di una forza benefica e provvidenziale, che compensa gli umili dei torti subiti. Così come la coppia di candidi *Seelenvögel* plana nella fuliginosa cucina di *Aschenputtel* nel momento di massima disperazione della ragazza, infatti, anche la bianca colomba di questa fiaba si appalesa quando per la servetta non sembra esserci più speranza di salvezza e, parimenti, si qualifica come uccello parlante, dispensatore di consigli e istruzioni:

Es [das Dienstmädchen] ging herum, suchte einen Weg, konnte aber keinen finden, bis zum Abend, da setzte es sich unter einen Baum [...]. Als es aber ein Bischen da gesessen, kam ein weiß Täubchen heruntergeflogen mit einem kleinen goldenen Schlüsselchen im Schnabel, das legte es ihm in die Hand und sprach: siehst du dort den großen Baum, daran ist ein

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Trad. it. ivi, p. 561.

¹⁰⁹ Trad. it. ivi, p. 591.

¹¹⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. II, *Die alte im Wald*, cit., pp. 179-182.

kleines Schloß, das schließ mit dem Schlüsselchen auf, so wirst du Speise genug finden und keinen Hunger mehr leiden.¹¹¹

L'aspetto sovranaturale della colomba di *Die Alte im Wald*, in base a cui essa può essere ricompresa nel gran numero di figure di uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen* identificabili come *Jenseitswesen*, è legato al suo operato di *Tierhelfer*: mentre gli animali che prestano aiuto al protagonista si avvalgono solitamente di facoltà possedute da tutti gli esemplari della loro specie e da essi esercitate nella quotidianità (le formiche, ad esempio, si attivano a cercare perle smarrite come fanno normalmente questi insetti con chicchi di grano o altre provviste, le anatre si immergono per recuperare un oggetto sul fondo di un lago e così via¹¹²), la colomba porta nel becco una piccola chiave d'oro, quale mezzo di accesso a un albero nella cui cavità è custodito cibo a sufficienza; altre chiavi simili schiudono, in virtù di poteri inesplicabili, alberi contenenti di volta in volta un letto, abiti sontuosi e altri doni. La giovane si trova, quindi, a ricavare da una situazione disperata un inaspettato periodo di serenità e appagamento, secondo il consueto archetipo fiabesco della realizzazione dei desideri: «Also lebte es [das Dienstmädchen] da eine Zeitlang, und kam das Täubchen alle Tage und sorgte für alles, was es bedurfte, und war das ein stilles gutes Leben» («Così rimase [la servetta] lì a vivere per qualche tempo, con la colomba che arrivava ogni giorno a procurarle tutto ciò che le serviva. Era una vita serena e tranquilla») ¹¹³.

L'opera di completo accudimento della ragazza, in cui il generoso volatile si prodiga, va oltre gli usuali servigi offerti dai *Tierhelfer* ai protagonisti e per la sua portata trova un precedente mitico in una saga degli antichi assiri, che è all'origine della loro venerazione per le colombe. Come ricorda Karl Knortz, infatti, essi attribuivano all'intervento e alle cure provvidenziali di questi animali la salvezza di una bimba abbandonata, destinata a divenire più tardi la loro potente regina Semiramide; raggiunta l'età matura, avrebbe lasciato il regno per trasformarsi ella stessa in un bianco esemplare di questa specie¹¹⁴.

¹¹¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die alte im Wald*, pp. 457-458; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 561: «E [la servetta] cominciò a vagare, cercando una strada e senza trovarla fino a sera. Allora si sedette sotto un albero [...]. Stava lì già da un po', quando arrivò una colomba bianca, con una piccola chiave d'oro nel becco. La posò sulla sua mano e disse: "Vedi quel grande albero laggiù? C'è una piccola serratura, aprila con la chiave, e troverai cibo abbastanza da non aver più fame"».

¹¹² Cfr. ivi, *Von dem Dummling. II. Die Bienenkönigin*, pp. 229-330.

¹¹³ Ivi, *Die Alte im Wald*, p. 458; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 562.

¹¹⁴ Cfr. K. Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 235.

Mentre la prima parte del racconto, quindi, ha aspetti in comune con il KHM-I n. 21, *Aschenputtel*, la seconda rimanda a quegli *Zaubermärchen* in cui l'azione è tesa a spezzare un incantesimo e restituire ai personaggi l'aspetto originario. A tale scopo asservono ancora una volta le disposizioni impartite dalla colomba alla ragazza, non più finalizzate a esaudirne i desideri, ma a farle recuperare un anello in grado di annullare gli effetti del sortilegio. Come nel KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, il principe è soggetto nell'epilogo a un'altra fase metamorfica (qui di tipo vegetale) prima di riacquistare sembianze umane, e l'uscita di scena della *Vogelfigur* avviene anche in questo caso in modo enigmatico: «Da war es [das Dienstmädchen] froh und lief damit zum Haus hinaus und dachte, das weiße Täubchen würde kommen und den Ring holen, aber es kam nicht» («Tutta contenta [la servetta] corse via dalla casa. Pensava che la colomba bianca sarebbe venuta a prendersi l'anello, ma la colomba non arrivava»)¹¹⁵.

Il KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*, è incentrato su numerose metamorfosi e rispetto agli animali nei cui corpi si celano tre malvagi servitori – un cane nero, un gatto grigio e un cigno rosso – la colomba, che corrisponde alla figura positiva di un principe, spicca per contrasto nel consueto candore. Essa si materializza improvvisamente presso una finestra del castello dove i protagonisti, un soldato e un carpentiere, stanno affrontando le tre ostili creature e, riacquistato l'aspetto umano, si schiera a fianco dei due uomini. La sua apparizione sembra rispondere alla sconsolata invocazione del falegname, quando questi auspica l'aiuto di un terzo, e il suo ruolo, ancorché di secondo piano e di minore spessore delle colombe di *Aschenputtel* e *Die Alte im Wald*, è nondimeno quello di una figura provvidenziale, che accorre nei momenti di necessità a favore dei giusti. Nella vicenda l'arrivo del volatile è decisivo per la liberazione del castello dalle forze occulte che lo opprimono:

Da sagte der Soldat: ‚ei was, laß uns so gehen, wie wir sind‘. ‚Ja, sprach der andere, wenn unser noch drei wären. Wie er die Worte sprach, da flatterte eine weiße Taube außen an's Fenster und stieß daran, der Soldat machte ihr auf und wie sie herein war, stand ein schöner Jüngling vor ihnen, der sprach: ‚ich will bei euch seyn und euch helfen‘ und nahm Bogen und Pfeil.¹¹⁶

¹¹⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Alte im Wald*, p. 459; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 563.

¹¹⁶ Ivi, *Der Soldat und der Schreiner*, p. 480; trad. it. ivi, p. 595: «Il soldato disse: “Fa lo stesso, li affronteremo così come siamo!” “Eh già – rispose l'altro – fossimo almeno in tre!” Aveva appena pronunciato queste parole che una colomba volò alla grata della finestra. Il soldato la fece entrare. Appena fu nella stanza, si trasformò in un bel ragazzo che disse: “Vi starò accanto e vi aiuterò”, e prese arco e freccia». Nel testo originale l'animale è caratterizzato dal consueto candore: «eine weiße Taube»; trad. it.: una colomba bianca.

Le uniche colombe della raccolta non risultanti da un processo metamorfico sono quelle in coppia che, nel KHM-I n. 75, *Vogel Phönix*, si connotano come *allwissende Vögel* (uccelli onniscienti) e offrono all'eroe indicazioni utili a raggiungere la dimora della fenice mangiatrice di uomini da lui cercata. Il suggerimento di ricorrere ai due uccelli per ottenere informazioni altrimenti irreperibili proviene da un personaggio appartenente alla tipologia – ricorrente nelle fiabe e nelle saghe grimmiane – dei *Männchen* (ometti) solitamente bianchi o grigi, abitatori dei boschi o altri luoghi selvaggi e desolati¹¹⁷, concepibili come *Jenseitswesen* depositari dei segreti più reconditi della natura. Il fatto che le due colombe siano introdotte da questa figura ne anticipa già in parte l'essenza sovranaturale, mentre la valenza positiva tradizionalmente assegnata alla loro specie si accorda qui con l'atteggiamento benevolo che l'anziano dimostra nei confronti del giovane (in altri contesti i *Männchen* possono essere ambivalenti, impersonando talora anche il maligno). L'assenza di ogni riferimento all'ubicazione dei volatili, in ogni caso, conferisce alle parole dell'ometto tratti più profetici che esplicativi:

Der Jüngling machte sich auf den Weg nach dem Vogel Phönix, und an derselben Stelle im Wald begegnete ihm wieder derselbe alte Mann und sprach: „geh den ganzen Tag weiter fort, Abends wirst du an einen Baum kommen, darauf zwei Tauben sitzen, die werden dir das weitere sagen!“¹¹⁸

Questi animali, che sono privi dell'usuale specificazione cromatica e, altrettanto eccezionalmente, appaiono in scena non in volo, bensì appollaiati sui rami di un albero, utilizzano in questo *Märchen* la capacità di parlare la lingua degli uomini per dispensare preziose istruzioni, attività in cui essi si dimostrano complementari, indicando l'uno l'itinerario per avvicinarsi alla fenice sino a una sorta di misteriosa barriera, l'altro il mezzo per superarla: «Die eine Taube sprach: „wer da zum Vogel Phönix will, muß gehen den ganzen Tag, so wird er Abends an ein Thor kommen, das ist zugeschlossen“. Die andere Taube sprach: „unter diesem Baum liegt ein Schlüssel von Gold, der schließt das Thor auf“» (Una disse: «Chi vuol trovare la fenice deve camminare tutto il giorno, finché arriverà a una porta, e la troverà chiusa». L'altra disse: «Sotto quest'albero c'è una chiave d'oro che aprirà la porta») ¹¹⁹.

¹¹⁷ In *Die Weiße Taube* del KHM-I n. 64 è un ometto grigio che, sulla sommità rocciosa di una montagna, indirizza il *Dummling* al suo interno, ove la colomba è prigioniera; cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 228.

¹¹⁸ Ivi, *Vogel Phönix*, p. 258; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 335: «Il ragazzo s'incamminò in cerca della fenice, e nello stesso luogo del bosco incontrò il vecchio che gli disse: "Continua a camminare dritto per tutto il giorno, a sera troverai un albero con due colombe sul ramo e ti diranno cosa fare!"».

¹¹⁹ *Ibidem*.

La chiave d'oro menzionata da uno dei due volatili è da rilevare come punto in comune con il KHM-II n. 37, *Die Alte im Wald*, in cui lo stesso oggetto è portato nel becco dalla colomba bianca alla servetta. Mentre funzioni più attive a favore del protagonista sono in *Vogel Phönix* prerogativa di altri personaggi (oltre al vecchio del bosco, la dama bianca su cui sembra essersi trasferito il candore allegorico altrimenti proprio delle colombe), i due uccelli emergono, dunque, come sapienti, e l'albero come punto di riferimento per coloro che hanno bisogno di accedere al loro scibile.

Questa loro per così dire statica raffigurazione richiama il ruolo predittivo assegnato dagli antichi greci alle colombe di Dodona, località dell'Epiro nella Grecia nord-occidentale, sede dell'oracolo dedicato a Zeus e alla Dea Madre o Dione, il più antico in assoluto del mondo classico in quanto risalente addirittura a epoca pre-ellenica. Questo luogo sacro, evocato dal coro della commedia aristofanica a dimostrazione di quanto gli uomini farebbero affidamento sugli uccelli in un ambito cruciale come la divinazione¹²⁰, avrebbe avuto il suo punto principale ai piedi di una un'altissima quercia, vicino a una sorgente, presso cui i sacerdoti interpretavano i voleri divini in base allo stormire delle fronde e al tubare delle colombe che nidificavano sui rami. Questi volatili erano creduti capaci di recepire il potere vaticinante dell'albero e, a testimonianza dell'alta considerazione nei loro confronti, il relativo termine greco declinato al plurale era deputato a identificare anche le anziane indovine locali (πέλειαι = colombe sacre o sacerdotesse di Dodona¹²¹). Secondo la leggenda ricordata da Erodoto nel libro secondo delle sue *Storie*, erano state proprio due colombe, partite da Tebe e volate l'una in Libia e l'altra in Epiro, a fondare rispettivamente gli oracoli di Ammone e di Dodona, posandosi, in entrambi i casi, sulla quercia più alta e rivolgendosi agli abitanti nella loro stessa lingua¹²². Il fatto che esse siano descritte come nere potrebbe avvalorare l'esistenza di un riferimento a questo precedente mitico da parte del KHM-I n. 75, quale unico episodio, in tutta la raccolta, in cui le colombe non sono accompagnate dall'aggettivo *weiß* (bianco).

Come particolare indubbiamente significativo ai fini della nostra indagine, tra i numerosi che compongono la descrizione del castello addormentato di *Dornröschen* (*Rosaspina*¹²³) nel KHM-I n. 50, è opportuno, infine, portare in evidenza l'immagine delle colombe che, nel cedere al sonno, nascondono il capo sotto un'ala. Questo dettaglio di tipo naturalistico, la cui

¹²⁰ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., p. 533, v. 716.

¹²¹ Cfr. L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012, p. 1429.

¹²² Cfr. T. von Scheffer, *Hellenische Mysterien und Orakel*, W. Spemann Verlag, Stuttgart 1948, pp. 118-119.

¹²³ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 223.

presenza in una «innocente, modesta fiaba» sarà rilevata – come abbiamo già visto – da Grimm nel saggio *Über den Schlaf der Vögel* del 1862¹²⁴, concorre insieme ad altri di diverso genere, tra cui quello grottesco della fiamma del focolare immobilizzata nell'atto di bruciare, a rappresentare la scena che si presenta agli occhi del principe, una volta attraversata la massa di rovi che isola il maniero:

Da kam er [der Königsson] ins Schloß, und in dem Hof lagen die Pferde und schliefen und die bunten Jagdhunde, und auf dem Dach saßen die Tauben und hatten ihre Köpfchen in den Flügel gesteckt [...].¹²⁵

La prima trascrizione del *Märchen*, così come essa appare al n. 19 della *Urfassung*, è più succinta¹²⁶ e, nell'introdurre gli effetti dell'incantesimo che colpisce, oltre Dornröschen, ogni forma di vita nelle sue vicinanze, si limita a segnalare il coinvolgimento delle «mosche alle pareti», quale indizio sufficientemente esplicativo della portata del fenomeno¹²⁷.

Dornröschen, nella forma embrionale del manoscritto, non comprende quindi alcun riferimento alle colombe, assenti anche in *La Belle au bois dormant*, versione francese della fiaba pubblicata nel 1697 da Charles Perrault. Quest'ultima, segnalata dai Grimm (in appendice alla prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*) quale testo accomunabile a quello da loro pubblicato¹²⁸, doveva essere, come insinua Heinz Rölleke, presente almeno inconsciamente nella memoria di Marie Hassenpflug, la giovane di origini ugonotte che rappresentò una delle principali fonti orali della raccolta e alla quale è accreditata la provenienza di *Dornröschen*¹²⁹. Nella versione francese

¹²⁴ Cfr. J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 498.

¹²⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Dornröschen*, pp. 10-191; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 225: «Giunto al castello, [il principe] nel cortile vide i cavalli che dormivano e insieme a loro uno stuolo di cani da caccia, e sul tetto le colombe dormivano accoccolate con le testoline sotto le ali».

¹²⁶ Il *Märchen*, stilato per mano di Jacob, riporta come annotazione sulla provenienza «mündlich» (orale) in quanto trasmessogli in questa forma da Marie Hassenpflug. Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 111.

¹²⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 36.: «Da stach sie sich [Dornröschen] in die Spindel u. fiel alsbald in einen tiefen Schlaf. [...] so fing alles alles im Schloß an zu schlafen, bis auf die Fliegen an den Wänden»; trad. it.: Allora [ella] si punse con il fuso e cadde subito in un sonno profondo. [...] così tutto, tutto cominciò a dormire nel castello, persino le mosche sui muri.

¹²⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 308.

¹²⁹ Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 111.

è, in effetti, riscontrabile un elenco di varie tipologie di cortigiani e di alcuni animali (cavalli e cani) che cadono sotto l'influsso dell'incantesimo, a esemplificazione della sua azione pervasiva¹³⁰, mentre l'antecedente italiano, ancora più antico e presente nel *Pentamerone* di Basile con il titolo *Sole, Luna e Talia*, differisce notevolmente dal *Märchen* grimmiano e non contiene in merito niente di simile¹³¹.

Non è improbabile, pertanto, che i numerosi particolari relativi alla scena in questione siano stati inseriti dai fratelli come arricchimento di quanto trasmesso originariamente da Hassenpflug, con chiaro riferimento a *La Belle au bois dormant* di Perrault e in un contesto di scarsa diffusione della fiaba in territorio tedesco¹³²; sul corso di tale operato potrebbe aver influito, per quanto riguarda l'accenno alle colombe, l'interesse di Jacob Grimm per gli uccelli e, nella fattispecie, la curiosità per il loro singolare atteggiamento nel sonno, che avrà modo di svilupparsi debitamente nel saggio composto sul tema molti anni dopo.

3.4 *Figure di corvidi*

3.4.1 *Il contrasto con la colomba*

Il corvo è, come la colomba, una delle figure di uccelli più rilevanti dei *Kinder- und Hausmärchen*: compare come personaggio di primo piano in sei fiabe (sette se si considera anche la cornacchia) ed è oggetto di frequenti processi metamorfici, che costituiscono il tema portante di episodi tra i più significativi della raccolta. Parimenti esso agisce da *allwissender Vogel* e da *Tierhelfer* in più occasioni, sebbene con modalità ben diverse dalla colomba.

Rispetto a quest'ultima, portatrice di valori inequivocabilmente positivi, il corvo si presenta come figura ambigua, maggiormente legata alla dimensione notturna, presente nei miti e nelle credenze popolari con significati talora contrastanti. Animale selvaggio e al tempo stesso facilmente addomesticabile, dotato di grande intelligenza per quanto subordinata a un'insaziabile ingordigia, esso risulta per molti aspetti contrapposibile alla colomba e, pertanto, rappresentativo *tout court* di una polarità di segno contrario. Questo contrasto è a valere *in primis* tra i colori più comuni del loro piumaggio, rispettivamente il bianco e il nero, che anche sul piano simbolico costituiscono di per sé la coppia di opposti per antonomasia.

¹³⁰ Cfr. C. Perrault, *Contes* (1697), selezione, introduzione e note a cura di M. Polenghi, Società Editrice Internazionale di Torino, Torino 1932, p. 21.

¹³¹ Cfr. G. Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, cit., pp. 944-953.

¹³² Cfr. J. Bolte, G. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. I, cit., p. 434.

sia, nonché tra abitudini comportamentali lontane fra loro: in quest'ottica l'immane candore della colomba è specchio della sua mitezza, emblema di purezza e innocenza, mentre il colore del corvo, il più cupo tra tutti, è ritenuto luttuoso e sinistro, in sintonia con la latente aggressività di questo animale e con la propensione a cibarsi di carcasse e cadaveri¹³³. La sua identificazione con il nero è tale che il suo nome concorre alla formazione di vocaboli: ad esempio l'aggettivo «corvino» in italiano, identificativo di completa scurezza, e i composti tedeschi «Rabenhaar» (capelli corvini), «Rabennacht» e «Rabenschatten»¹³⁴, che, oltre a tonalità di colore molto profonde, conferiscono carattere fosco e inquietante. Nelle fiabe il nero del corvo viene a sua volta rafforzato dal frequente paragone con il carbone – *kohlschwarzer Rabe* (corvo nero come il carbone) – e, in questo ambito, mai come per queste due figure (corvo e colomba) la scelta stilistica di affidarne la caratterizzazione a un unico aggettivo risulta più efficace, rivelandosi la loro natura in linea con le aspettative legate ai colori di cui essi sono essi stessi simbolo.

Alla contrapposizione tra corvo e colomba è accennato da Grimm nel capitolo VII della *Deutsche Mythologie*, dedicato all'analisi della più alta divinità del pantheon germanico, Wuotan/Odino. Quali fedeli compagni del dio della guerra e della vittoria sono qui introdotti, insieme alla coppia di lupi Geri e Freki, i due corvi Huginn e Muninn, che in base a un approccio che valorizza le qualità della loro specie – effettivamente una tra quelle animali più sviluppate a livello intellettuale¹³⁵ – hanno nomi prestigiosi secondo l'etimologia norrena e funzione di uccelli onniscienti per eccellenza, ovvero di informatori su quanto osservato nei voli di ricognizione:

Dem Siegsgott werden zwei Wölfe und zwei Raben beigelegt, die als streitlustige, tapfere Thiere dem Kampfe folgen und sich auf die gefallenen Leichen stürzen [...]. Die beiden Raben aber werden Huginn und Muninn genannt, von 'hugr' (animus, cogitatio) und 'munr' (mens), sie sind nicht nur mutig, sondern auch weise und klug, sitzen dem Odinn auf den Achseln und sagen ihm alles ins Ohr, was sie sehn und hören [...].¹³⁶

¹³³ Il corvo come quintessenza dell'aspetto sinistro dei rapaci, estendibile per assurdo all'intera categoria degli uccelli, quali creature imprevedibili e potenzialmente aggressive nei confronti dell'uomo, è magistralmente rappresentato nel film *The Birds* (USA, 1963), diretto da Alfred Hitchcock.

¹³⁴ Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854-1961), Bd. XIV, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984, pp. 10-11: «Rabennacht: finstere rabenschwarze Nacht» (trad. it.: Notte nerissima e tenebrosa); «Rabenschatten: tiefschwarzer Schatten» (trad. it.: Ombra nerissima).

¹³⁵ Corvidi come le cornacchie sono gli uccelli in assoluto più intelligenti. Cfr. P.H. Barthel, P. Dougalis, *Was fliegt denn da?*, Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart 2013, p. 124.

¹³⁶ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 141-142; trad. it.: Al dio della vittoria sono associati due lupi e due corvi, che come animali bellicosi, valorosi

In uno dei consueti confronti col mondo classico, è richiamato, a proposito del ruolo di informatori svolto da Huginn e Muninn per Wuotan, anche quello simile del corvo nel mito greco di Apollo e Coronide, bellissima figlia del re dei lapiti la cui infedeltà, perpetrata tramite le nozze con un mortale, fu rivelata al dio dal volatile a lui sacro¹³⁷.

Il diverso atteggiamento verso il corvo della cultura germanica rispetto alla tradizione cristiana, che dà maggior peso ai lati più sgradevoli di questa specie tendendo a connotarla negativamente e a relegarla addirittura in una dimensione infera, riveste per Grimm notevole interesse in quanto tra le dichiarate finalità dell'opera vi è proprio il recupero e l'approfondimento di quegli aspetti del paganesimo sovvertiti attraverso l'affermazione del credo cristiano¹³⁸. Questa divergenza, che nel passaggio citato già emerge dalla scelta degli aggettivi volti a esaltare i pregi dei due volatili cari a Wuotan, è poi chiamata direttamente in causa più oltre, nel confronto tra la colomba raffigurata sulle spalle dei santi in epoca medievale e il corvo su quelle delle antiche divinità pagane: «[...] wohl aber ist im Mittelalter genug vom sitzen der Taube auf der Schulter die Rede, und die Taube, obwohl häufig Gegensatz des Raben (den die Christen wie den Wolf auf den bösen Geist anwandten) kann ihn dennoch vertreten» ([...] nel medioevo, tuttavia, si parla abbastanza delle colombe che sono posate sulle spalle, e la colomba, benché frequentemente contrapposta al corvo [che i cristiani associano, al pari del lupo, al maligno], lo può nondimeno rimpiazzare)¹³⁹.

Quale testimonianza del processo di avvicendamento della colomba al corvo nella simbologia religiosa dei popoli nordici, contestuale alla diffusione del cristianesimo, è ricordato il caso del re Oswald di Northumbria, venerato come un santo dalla Chiesa cattolica in quanto caduto da cristiano contro l'ultimo regno pagano di Britannia. Questi avrebbe avuto un rapace di tale specie come costante compagno, con cui addirittura avrebbe parlato e davanti al quale si sarebbe inginocchiato, oggetto di varie leggende¹⁴⁰. In nota vengono, invece, elencati numerosi esempi di colombe bianche, ritratte come consigliere e ispiratrici sulle spalle di santi: il vescovo Basilio Magno durante la predicazione, papa Gregorio Magno, Sant'Agostino, San Tommaso d'Aquino, il vescovo gallese David. Esclusa la possibilità di

seguono la battaglia e si gettano sui cadaveri dei caduti [...]. I due corvi sono chiamati Huginn e Muninn, da 'hugr' (animo, pensiero) e 'munr' (mente), sono non solo coraggiosi, ma anche saggi e intelligenti, stanno sulle spalle di Odino e gli raccontano nell'orecchio tutto ciò che vedono e sentono [...].

¹³⁷ Cfr. *ivi*, p. 142.

¹³⁸ Cfr. J. Grimm, *Vorrede*, in *Id.*, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 13.

¹³⁹ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 142.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 142.

reciproca influenza tra due religioni sviluppatesi autonomamente, Grimm definisce queste analogie «singolari, degne di nota»¹⁴¹.

Il tema della diversa valenza del corvo viene ripreso nella breve sezione riservata a questo animale nel capitolo XXI, *Bäume und Thiere* (stranamente la colomba non trova un proprio spazio nella rassegna di *Vogelfiguren*); in essa è incluso, oltre a nuovi richiami a Wuotan e al re Oswald, l'esempio di Gregorio Magno, guidato da tre corvi che gli avrebbero indicato il cammino. Se per il mondo germanico la demonizzazione di questo rapace sembra, dunque, risalire a uno stadio successivo al consolidamento del cristianesimo in Europa, avvenuto nel medioevo, in quello cristiano il fenomeno avrebbe radici ben più profonde, come si evince dall'episodio di Noè tratto dalle Sacre Scritture (primo libro di Mosé). Del corvo è qui messa in luce la natura essenzialmente impura e l'ingordigia come aspetti negativi, in quanto dopo essere stato inviato dal patriarca a verificare l'esistenza di terre risparmiate dal diluvio, esso si attarda a divorare carogne di animali galleggianti, senza fare ritorno all'arca:

In den schönen Mythus von König Oswald greift der Rabe [...] wesentlich ein; er hat nichts von der bösen teuflischen Natur, die hernach diesem Vogel beigelegt wird. Characteristisch ist auch, dass der von Noah aus der Arche gesandte Rabe [...] sich auf einem As niederlässt.¹⁴²

In tal modo ritorna implicitamente anche il motivo della contrapposizione alla colomba: proprio questo uccello, infatti, a cui Noè ricorre per un secondo tentativo dopo otto giorni di vana attesa, sarà visto tornare con un fresco ramoscello di olivo nel becco¹⁴³. Al diverso comportamento dei due animali nella vicenda biblica Grimm si riferisce anche nella recensione del *Lohengrin* di Glöckle e Görres del 1813, e in questa occasione usa per il corvo

¹⁴¹ Ivi, p. 142, n. 2: «Auch bei andern Anlässen verkündet die niederfliegende Taube des Himmels Willen. Niemand wird aus diesen Tauben die Sage von Wuotans Raben herleiten, die Einstimmung bleibt aber merkwürdig»; trad. it.: Anche in altre occasioni la colomba che scende in volo annuncia la volontà del cielo. Nessuno farà derivare da queste colombe la leggenda dei corvi di Wuotan, la concordanza è però degna di nota.

¹⁴² Ivi, p. 507; trad. it.: Nel bel mito di re Oswald il corvo [...] si inserisce in modo essenziale; esso non ha niente della diabolica e malvagia natura che in seguito viene associata a questo uccello. È caratteristico anche che il corvo mandato dall'arca da parte di Noè [...] si posi su un cadavere.

¹⁴³ I Gattiker attestano in merito come in passato gli equipaggi delle navi impegnate in viaggi d'esplorazione avessero cura di portare con sé alcuni esemplari di corvi e colombe, da rilasciare e seguire nella direzione del volo, certi che l'istinto avrebbe guidato questi volatili verso la terra più vicina. Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volks-glauben*, cit., p. 350.

l'appellativo di «Teufelsvogel»¹⁴⁴ (uccello diabolico) che, in linea con il contesto e la tradizione cristiana, ne rileva l'affinità con le forze del male¹⁴⁵.

In un altro passaggio del capitolo *Bäume und Thiere* Grimm introduce anche l'argomento della metamorfosi, che nelle fiabe riguarda molte figure di corvi, limitandosi tuttavia a citare la leggenda, attinta dal *Don Quixote* di Cervantes, di re Artù trasformato per magia in un corvide al momento della morte¹⁴⁶.

3.4.2 *Il corvo, prototipo grimmiano di metamorfosi*

Gli episodi di metamorfosi dei *Kinder- und Hausmärchen* che riguardano il corvo hanno presupposti e sviluppi omogenei, che all'interno del fenomeno configurano una fattispecie a sé stante, ben distinta sia dai casi relativi alla colomba, nel complesso meno uniformi, sia da tutti gli altri, anche quelli attinenti ad animali diversi dagli uccelli. Le circostanze che danno luogo alla trasformazione di personaggi umani – bambini o adolescenti – in esemplari di un volatile sinistro e dal significato controverso come il corvo sono, infatti, tutte da iscrivere nel rapporto genitori-figli e hanno il loro punto di partenza in una frattura dello stesso, che spinge i primi al rifiuto dei secondi o, quantomeno, all'esternazione, talora inconsapevole, di un desiderio di netto e definitivo distacco. Tale atto, interpretabile come l'alterazione di un equilibrio naturale, è tale da provocare conseguenze così gravi da poter essere riparate solo a caro prezzo dall'opera di un terzo, e in ogni caso alla liberazione e al recupero dell'aspetto umano non fa seguito il ripristino del legame affettivo, oramai compromesso. Al compimento della loro trasformazione in corvi si associa, in questo peculiare modello di metamorfosi animale, la contestuale dipartita dei figli, i quali fanno subito uso dell'acquisita capacità di volo per uscire di scena. È solitamente una separazione tempestiva, silenziosa, concepibile sia come effetto del maleficio scatenato dai genitori, che come reazione della prole all'onta del ripudio, ed aggiunge al mistero dell'inaspettato fenomeno quello della destinazione dei foschi volatili, quasi sempre ignota al momento della loro dipartita.

¹⁴⁴ J. Grimm, 'Lohengrin', herausgegeben von Glöckle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 140.

¹⁴⁵ L'affinità di questo rapace alla dimensione infera emerge in modo assai netto dalle *Deutsche Sagen*: nella parte finale della saga n. 213 (primo volume), *Der Werwolf*, si accenna alla trasformazione in corvo di un adolescente ambiguamente associato a due stregoni, come diretto operato del demonio, mentre nella saga n. 290 (primo volume), *Die Altenberger Kirche*, un intero gruppo di corvidi, quali animali al servizio di Satana disturbano con il loro gracchiare le prediche del missionario Bonifacio. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, hrsg. von H. Rölleke, cit., pp. 254 e 319-320.

¹⁴⁶ Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

Nel KHM-I n. 25, *Die drei Raben* (*I tre corvi*¹⁴⁷), tre bimbi sorpresi a giocare a carte di domenica, quando dovrebbero attendere alla Santa Messa, sono maledetti dalla madre al ritorno dalla chiesa e, perse le sembianze umane per quelle di corvi nerissimi, si dileguano istantaneamente: «Da fluchte sie [die Mutter] ihren gottlosen Kindern und alsobald wurden sie drei kohlschwarze Raben und flogen auf und davon» («Perciò [la madre] maledisse i suoi figli senza Dio e quelli subito si trasformarono in tre corvi neri come il carbone e se ne volarono via»)¹⁴⁸.

Nel KHM-II n. 7, *Die Rabe* (*Il corvo*¹⁴⁹), è una figlietta ancora in tenera età, rinnegata dalla madre in un momento d'impazienza e sconforto, a subire una tale trasformazione animale a causa della sua irrequietezza. Questa volta la maledizione è ispirata dalla presenza di corvi che, quale tristo presagio, volteggiano già intorno alla casa, ed è estesamente formulata negli effetti e nelle finalità, cosicché la corrispondenza con la metamorfosi che immediatamente ne consegue è ancor più diretta:

Nun geschah es, daß das Kind einmal unruhig war und die Mutter mochte sagen, was sie wollte, es half nicht. Da ward sie ungeduldig und weil die Raben so um das Haus herumflogen, machte sie das Fenster auf und sagte: ‚ich wollt' du wärest ein Rabe und flögst fort, so hätte ich Ruh,‘ und kaum hatte sie das Wort gesagt, so war das Kind eine Rabe und flog von ihrem Arm zum Fenster hinaus.¹⁵⁰

Da ciò che i due apprendisti artigiani protagonisti del KHM-II n. 33, *Der Faule und der Fleissige* (*Lo sfaticato e il lavoratore*¹⁵¹), apprendono sulla coppia di corvi che hanno raccolto e portato con sé, emerge che la condizione di volatili di questi ultimi, originariamente umani, è dovuta alle imprecazioni di un padre scagliate contro i suoi due figli, in un impeto di collera. In questo caso le parole del genitore danno consapevolmente vita a un incantesimo già determinato nelle condizioni che renderanno possibile la liberazione:

¹⁴⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 116.

¹⁴⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die drei Raben*, p. 124; trad. it. ivi, p. 116.

¹⁴⁹ Trad. it. ivi, p. 432. «La corva» anziché «Il corvo» sarebbe, come titolo, maggiormente in linea con l'originale, quale sorta di neologismo funzionale a introdurre una figura favolosa ed enigmatica.

¹⁵⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Rabe*, p. 377; trad. it. ivi, p. 432: «Una volta la bambina era irrequieta e qualunque cosa la madre le dicesse era inutile, non si calmava. Così la madre perse la pazienza e vedendo i corvi svolazzare intorno alla casa aprì la finestra e disse: "Quanto vorrei che tu fossi un corvo e te ne volassi via, così finalmente ritroverei la pace!", e neanche il tempo di dirlo, la bambina era già un corvo e dalle braccia della madre volò via dalla finestra».

¹⁵¹ Trad. it. ivi, p. 546.

Da erzählte er [der eine Rabe], der andere Rabe wär' sein Bruder und sie hätten beide ihren Vater beleidigt, der hätte sie dafür verwünscht und gesagt: „fliegt als Raben umher, so lang, bis ein schönes Mädchen euch freiwillig küßt“.¹⁵²

Nel KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder* (*I dodici fratelli*¹⁵³), questo meccanismo consequenziale è meno apparente, nondimeno identificabile: il re che è pronto a eliminare tutti e dodici i figli maschi nell'eventualità che il tredicesimo nato sia una femmina, alla luce delle problematiche che un tale sbilancio nella distribuzione dei sessi potrebbe provocare¹⁵⁴, ripudia di fatto la prole, atto a cui fa seguito, ancorché differita nel tempo, la consueta tipologia di metamorfosi. Il fatto che questa si compia in occasione della recisione di dodici gigli da parte dell'ignara sorella e sia annunciata da una vecchia non attenua il suo legame con il grave antefatto, che influisce inevitabilmente sulla sorte dei dodici ragazzi. L'anziana sembra, tra l'altro, assimilabile non tanto a una strega potenziale autrice del maleficio, come suggerisce Peter Orton¹⁵⁵, quanto piuttosto a uno di quei sapienti personaggi in stretta sintonia con la natura, che compaiono nei momenti cruciali per mettere la loro conoscenza a disposizione dell'eroe (tipicamente i *Männchen*).

¹⁵² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Faule und der Fleissige*, p. 449; trad. it. ivi, p. 547: «Poi uno dei due corvi raccontò che l'altro era suo fratello e che entrambi avevano offeso il proprio padre, che per questo li aveva maledetti dicendo: “Volerete in giro come corvi, fino a quando una bella fanciulla non vi bacerà di sua spontanea volontà”».

¹⁵³ Trad. it. ivi, p. 40.

¹⁵⁴ Berendsohn dubita di poter individuare una motivazione alla base dell'estrema scelta paterna, definendo pertanto «schlecht» (cattivo) il punto di partenza dell'azione: «Warum sollte wohl der Vater seine 12 Söhne toten?» (W.A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 46; trad. it.: Perché dovrebbe il padre uccidere i suoi dodici figli?). Il movente, tuttavia, per quanto paradossale, è rilevabile dalle parole «[...] so müssen sie sterben, lieber hau' ich ihnen selber den Kopf ab, als daß ein Mädchen darunter wäre» (Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die zwölf Brüder*, p. 76; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 40: «[...] moriranno, e sono pronto a tagliare la testa a tutti quanti, piuttosto che avere una bambina tra loro»). Nella versione della *letzte Ausgabe* – ove la fiaba mantiene la stessa collocazione, al n. 9 – è invece introdotta una assai meno plausibile e fuori contesto finalità di mantenimento dell'integrità del patrimonio ereditario. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. I, cit., p. 71.

¹⁵⁵ Cfr. P. Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in T.A. Shippey (ed. by), *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, cit., p. 310.

Una conferma del legame esistente tra il ripudio paterno e la metamorfosi in corvi dei figli giunge dalle versioni alternative della fiaba menzionate da Berendsohn, in cui i genitori appaiono come unici e diretti responsabili della *Verwünschung*¹⁵⁶.

L'associazione tra l'innaturale atto di ripudio da parte del padre o della madre e la conseguente trasformazione dei figli in neri volatili, costretti a un precoce allontanamento dal tetto natio, può essere interpretata da un punto di vista naturalistico alla luce della cattiva fama del corvo come genitore. Come riporta Rudolf Schenda, esso non esiterebbe infatti a estromettere i propri piccoli dal nido, in mancanza di cibo o pazienza per allevarli¹⁵⁷. Questo aspetto è segnalato anche nel *Deutsches Wörterbuch* (Vocabolario tedesco), l'imponente opera che i Grimm intrapresero nel 1838 e a cui si dedicarono negli anni berlinesi, riuscendo, per la sua crescente complessità, a completarla solo nelle prime lettere dell'alfabeto (il lavoro proseguì poi per mano di altri studiosi). A illustrare la spietatezza del corvo verso la prole è riportato un passaggio tratto dal *Buch der Natur* di Konrad von Megenberg¹⁵⁸, e sempre con riferimento a questo tema la voce *Rabe* rimanda ai composti *Rabenmutter*, con il significato di «lieblose Mutter»¹⁵⁹ (madre snaturata) e *Rabenvater*, con quello di padre duro e violento¹⁶⁰, presenti come singole voci nel dizionario.

L'ambivalenza della figura animale di cui i figli nelle fiabe si trovano improvvisamente ad assumere l'aspetto, in ogni caso, sembra trovare corrispondenza anche in alcuni lati oscuri delle loro tendenze comportamentali, fonte di contrasti all'interno della relazione con i genitori. In tal senso i bambini di *Die zwölf Brüder* sono definiti, subito in apertura, *Buben* (ragazzi), a denotare l'assenza di una femmina fra loro, quantunque *Bube* possa anche avere il significato di «ribaldo, furfante»¹⁶¹. Soprattutto è la loro efferatezza a emergere, da lì a breve, dalla decisione unanime di dar sfogo ai sentimenti di rivalsa, uccidendo ogni malcapitata fanciulla incontrata

¹⁵⁶ Cfr. W.A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 46.

¹⁵⁷ Cfr. R. Schenda, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, C.H. Beck, München 1995, p. 272.

¹⁵⁸ Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. XIV, cit., p. 6, s.v. *Rabe*: «Der Rabe ist lieblos gegen seine Jungen: ‚die Raben werfent etlicheu Kint auz dem Nest, wenn si der Arbeit verdreuzt mit in, daz si in niht genuog Speis pringen mügent‘. Megenberg»; trad. it.: Il corvo è duro con i propri piccoli: 'i corvi gettano parecchi piccoli fuori dal nido, se la fatica li secca, e se non possono portare abbastanza cibo'. Megenberg.

¹⁵⁹ Ivi, p. 9, s.v. *Rabenmutter*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 12, s.v. *Rabenvater*.

¹⁶¹ Cfr. *Il Sansoni tedesco. Deutsch Italienisch. Italiano Tedesco. Dizionario*, cit., p. 186, s.v. *Bube*.

sul cammino: «[...] da schwuren sie zusammen, mitten in dem Wald zu bleiben, und aufzupassen, wenn sich ein Mädchen sehen ließ, wollten sie es ohne Gnade tödten» («[...] e così giurano di rimanere nel bosco, e stare in guardia. Qualunque ragazza si fosse avvicinata, l'avrebbero uccisa senza pietà»)¹⁶².

Parimenti, i fratelli di *Die drei Raben* mostrano più interesse per le carte da gioco che per la religione, la bambina di *Die Rabe* è posseduta da una strana inquietudine, contro cui nessun rimedio sembra avere effetto, mentre i due giovani di *Der Faule und der Fleissige* ammettono di aver mancato gravemente di rispetto al padre.

Una volta subita la metamorfosi, percepita a tutti gli effetti come una degradazione, i figli-corvi affrontano un destino incerto, alla volta di boschi o altre mete remote e desolate, dove aspettare passivamente – al contrario delle colombe, operose e collaborative nei confronti dei protagonisti – il momento della liberazione. In tre dei quattro *Märchen* che presentano questo tipo di metamorfosi animale (*Die zwölf Brüder*, *Die drei Raben* e *Die Rabe*) l'ubicazione dopo l'estromissione dalla vita familiare è interpretabile come uno *Jenseitsort* (luogo ultramondano), una sorta di limbo sospeso tra i due mondi. In *Die zwölf Brüder* il luogo dove i dodici corvi confluiscono appare vago e irraggiungibile, e, secondo Ingrid Spörk, il compito che la sorella si assume consiste proprio nel riportare, attraverso un'estraniamento dalla realtà di tipo ascetico ottenuta con il silenzio e l'isolamento, i fratelli nella dimensione dei vivi. La trasformazione stessa di uomini in animali, del resto, sarebbe già un segno di trapasso, dato che in base a credenze primitive i morti tornerebbero a manifestarsi sotto questa forma¹⁶³.

Tale possibilità è presa in considerazione anche da Lutz Röhrich, in un testo sulla rappresentazione della morte nel genere favolistico, e in quest'occasione lo studioso assegna al *Glasberg* – destinazione finale dei corvi in *Die drei Raben* e della corva in *Die Rabe* – sicura valenza ultraterrena: sia quale barriera frapposta all'aldilà, che come vero e proprio regno dei trapassati¹⁶⁴. Il suo raggiungimento, così come l'accesso al suo interno, si rivela assai arduo, pressoché impossibile agli uomini senza l'aiuto di creature o strumenti sovranaturali. In *Die drei Raben* la protagonista non riesce a trovare traccia dei fratelli, scomparsi dopo la metamorfosi, entro il perimetro delle terre conosciute, e solo spingendosi ai loro estremi lembi e rivolgendosi agli astri, personificati in creature primordiali e atemporali,

¹⁶² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die zwölf Brüder*, p. 77; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 41.

¹⁶³ Cfr. I. Spörk, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*, Hain Verlag bei Athenäum, Meisenheim 1985, p. 63.

¹⁶⁴ Cfr. L. Röhrich, *Und weil sie nicht gestorben sind...*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2002, p. 100.

può apprendere l'ubicazione dei tre volatili e ricevere dalla stella Venere il mezzo per accedervi¹⁶⁵. In modo analogo, in *Die Rabe*, il giovane deciso a liberare dall'incantesimo la principessa-corvo incontra enormi difficoltà a localizzare il castello sulla montagna di vetro, in cui l'animale è confinato. Nell'impresa egli ricorre all'assistenza di un gigante e alla consultazione di tutte le carte geografiche in possesso di quest'ultimo, tuttavia il luogo non è rintracciabile nemmeno in quelle più estese e all'apparenza omnicomprensive¹⁶⁶. Solo dopo molti tentativi e grazie all'intervento di un secondo gigante il castello viene individuato, a migliaia di miglia di distanza, e il raggiungimento della sommità della montagna si rivelerà possibile solo in sella ad un cavallo speciale, ottenuto dall'uomo nel corso di una nuova interazione con esseri sovranaturali¹⁶⁷.

I due fratelli del KHM-II n. 33, *Der Faule und der Fleissige*, pur rimanendo, una volta assunte le sembianze di neri rapaci, liberi di vagare all'interno del consesso civile senza essere da esso avulsi, sono in ogni caso rappresentati, al momento della loro introduzione nella vicenda, nei pressi della forca, luogo notoriamente di trapasso¹⁶⁸. Come attesta Werner Bies, infatti, il corvo è un *Galgenvogel* (uccello da forca), assiduo frequentatore di forche e patiboli in quanto pronto a nutrirsi dei cadaveri dei condannati, e di conseguenza spesso concepito come *Spuktier* (animale spettrale) affine al regno dei morti¹⁶⁹. Anche in questo campo, dunque, esso si contrappone alla colomba: mentre questa funge da candido *Seelenvogel*, incarnazione di anime pie, innocenti giustiziati a torto e martiri cristiani, il luttuoso corvo accompagna i peccatori, i cosiddetti 'pendagli da forca' nei loro ultimi istanti terreni, e la sua figura è complementare a tali lugubri atmosfere.

Dalle figure dei due corvi di *Der Faule und der Fleissige* emerge, in modo particolare, l'ambiguità di questo volatile. Ancorché entrambi i fratelli scontino un atteggiamento irrispettoso verso il padre, l'uno si redime attraverso le cure prestate al compagno, una condotta improntata all'igiene personale

¹⁶⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die drei Raben*, p. 124.

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, *Die Rabe*, p. 380.

¹⁶⁷ Riguardo alla denominazione del castello, *Stromberg*, Maria Christa Männersdörfer ravvisa una combinazione di nomi relativi a due realtà geografiche, il fiume e la montagna, tipicamente divisive di regioni e terre diverse, che corrispondono, nella fattispecie, a questo e l'altro mondo. Tra le due entità la montagna sarebbe, rispetto al fiume, quella che più efficacemente assolve a questo compito di separazione. Cfr. M.C. Männersdörfer, *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1965, p. 43.

¹⁶⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Faule und der Fleissige*, p. 448.

¹⁶⁹ Cfr. W. Bies, *Rabe*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XI, cit., p. 119.

e all'affabilità, tanto da instaurare un rapporto positivo con gli uomini che lo porterà alla liberazione, l'altro resta invece in disparte, incolto e predisposto più alla solitudine che alle relazioni sociali, destinato all'emarginazione: «[...] der eine war munter und suchte sich sein Futter, alle Morgen badete er sich und putzte sich mit dem Schnabel, der andere aber hockte in den Ecken herum, war verdrießlich und sah immerfort struppig aus» («Uno era tutto vispo e si cercava da solo il cibo, tutte le mattine si lavava e si puliva col becco, l'altro si accovacciava negli angoli, era sempre di umor nero e di aspetto sempre più smagrito e arruffato») ¹⁷⁰.

In tutti e quattro i *Märchen* che trattano la metamorfosi di uomini in corvi, si riscontra, con l'introduzione di queste figure, il riferimento alle loro voci fuori campo, percepite dai protagonisti quale segnale del loro avvicinamento. La loro presenza si manifesta ai sensi uditivi, prima che visivi, e questo sia attraverso dialoghi – in quasi tutti i casi il corvo si rivela uccello parlante, e peraltro nella realtà alcune specie di corvidi riescono a riprodurre perfettamente il linguaggio umano – sia tramite versi tipici della specie, segnali inquietanti perché di cattivo augurio, che rimandano altresì a una natura selvaggia.

Le prime due fiabe, il KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*, e il KHM-I n. 25, *Die drei Raben*, hanno uno schema simile e prevedono, dopo l'avvenuta metamorfosi, il ritorno dei foschi volatili solo nell'epilogo, a termine del percorso di espiazione intrapreso dalla sorella e in vista del recupero delle sembianze umane. L'arrivo dal cielo è connotato, nel primo *Märchen*, dal «Geräusch» (rumore) collettivamente prodotto dai rapaci in volo, che sposta l'attenzione dalla pira, su cui la giovane sta per essere giustiziata, al cielo, in cui è insperatamente apparso lo stormo di corvi proprio allo scadere del dodicesimo anno ¹⁷¹. Nel secondo è più specificatamente il «Geschwirr» (frullare) delle ali e il caratteristico gracchiare, che suona come un «Geweh» (lamento), ad annunciare il ritorno dei tre *Raben* presso il contesto rupestre da loro adottato come dimora ¹⁷².

Anche nel KHM-II n. 7, *Die Rabe*, l'eroe avverte la presenza dell'animale da un suo richiamo in lontananza, proveniente in questo caso dal fitto del bosco, spazio che Röhrich considera tra i più ricorrenti luoghi ultraterreni delle fiabe ¹⁷³. Qui la corva è stata attirata non appena perduto l'aspetto uma-

¹⁷⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Faule und der Fleissige*, p. 449; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 547.

¹⁷¹ Cfr. *ivi*, *Die zwölf Brüder*, p. 79.

¹⁷² Cfr. *ivi*, *Die drei Raben*, p. 125.

¹⁷³ L. Röhrich, *Und weil sie nicht gestorben sind...*, cit., p. 100: «[...] der Held verläßt die Menschenwelt und gelangt in den Märchenwald, wo ihm die Mächte des Dunkels entgegentreten. Der Wald oder das Waldhaus sind Jenseitsorte»; trad. it.: [...] l'eroe lascia il mondo degli uomini e capita nel bosco delle favole, dove gli si presentano i poteri delle tenebre. Il bosco o la casa nel bosco sono luoghi ultraterreni.

no, quasi magneticamente, in forza della maledizione materna¹⁷⁴. Nell'interazione con il giovane intenzionato ad adoperarsi per la sua liberazione, invece, il volatile si servirà estesamente del linguaggio umano.

Anche la coppia di corvi del KHM-II n. 33, *Der Faule und der Fleissige*, manifesta la propria presenza fuori campo, e precisamente a due apprendisti che riposano ai piedi di una forca. Sopraggiunti nel cuore della notte per appollaiarsi sullo strumento di impiccagione a loro familiare, i due volatili svegliano i giovani con un enigmatico scambio di battute, in uno scenario che, con l'arrivo dei rapaci a completarlo, si connota come particolarmente tetro: «Es dauerte aber nicht lang, so wurde er [der fleissige Handwerkspursche] von zwei Stimmen aufgeweckt, die sprachen mit einander, das waren zwei Raben: die saßen oben auf dem Galgen. Der eine sprach: ‚Gott ernährt!‘ Der andere: ‚thu darnach!‘» («Ma non passò molto che [l'apprendista lavoratore] fu svegliato da due voci che parlottavano, ed erano due corvi appollaiati sulla forca. Uno diceva: “Dio ci nutre!”. E l'altro: “E fallo anche tu!”»)¹⁷⁵.

3.4.3 I corvi come Tierhelfer

Fuori dall'ambito delle metamorfosi i corvidi sono presenti in altri tre *Märchen*, due dei quali, collocati a distanza molto ravvicinata l'uno dall'altro (KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig*, e KHM-I n. 17, *Die Weiße Schlange*), trattano il tema dell'uomo di umili origini che riesce a elevare la propria posizione sociale, oltre che per intraprendenza anche per un atteggiamento empatico verso gli animali, dai quali è ricambiato secondo l'antichissimo archetipo narrativo dei *dankbare Tiere* (animali riconoscenti) o *Tierhelfer*¹⁷⁶. Nella prima delle due fiabe, che a causa delle analogie con l'altra e con *Die Bienenkönigin* sarà esclusa dalle successive edizioni della raccolta e inserita come variante nel volume delle *Anmerkungen*, i corvi spiccano per la grande

¹⁷⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Rabe*, p. 377.

¹⁷⁵ Ivi, *Der Faule und der Fleissige*, p. 448; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 546.

¹⁷⁶ Il motivo degli animali riconoscenti – analizzato nell'omonima voce dell'*Enzyklopädie des Märchens* da Carl Lindahl – risale a tempi molto remoti ed è presente praticamente nella tradizione letteraria di tutti i popoli: esso compare in un gran numero di racconti dell'antica Grecia, menzionato anche dagli storici Filarco e Plutarco, è riscontrabile nella raccolta indiana *Panchatantra*, in quella araba de *Le Mille e una Notte*, come nelle fiabe dell'Estremo Oriente. Le specie zoologiche utilizzate si accordano alla tipologia di fauna locale, e nell'Europa del nord il corvo, il pesce e la volpe formerebbero una triade fra le più ricorrenti. Alcuni studiosi ravvisano in queste figure animali una delle più arcaiche concezioni religiose dell'uomo. Cfr. C. Lindahl, *Dankbare (hilfreiche) Tiere*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. III, cit., pp. 287-299.

voracità e una numerosità iperbolica, che prefigura nell'insieme una visione onirica, grottesca. Il campo vicino cui l'ex-soldato Fix-und-Fertig passa con il suo seguito, si presenta, infatti, nella dismisura tipica delle fiabe, irrealisticamente annerito da milioni di corvi affamati, il cui gracchiare si può immaginare impressionante, sovrastante ogni altro rumore: «[...] so kamen sie [Herr Fix und Fertig und sein Hofstaat] an ein großes Feld, da saßen an die tausend Millionen Raben, die schrien nach Speise überlaut» («Non passò molto tempo che [Dettofatto e la sua corte] arrivarono in un grande campo dov'erano appollaiati milioni di corvi che con grandissimo clamore gracchiavano chiedendo cibo»)¹⁷⁷.

Mentre per non disturbare gli uccellini del bosco, che si caratterizzano per il bel canto, Fix-und-Fertig fa compiere al proprio seguito una deviazione e per salvare il pesce agonizzante in una pozzanghera provvede a farlo trasferire in un rivo d'acqua corrente, la famelicità dei corvi porta il giovane a compiere un atto estremo per nutrirli, quale il sacrificio di un cavallo. I rapaci dal canto loro lo aiuteranno a superare una prova che, nell'ambito delle tre commissionate dal re, implica altrettanta violenza: l'eliminazione dal bosco di un pericoloso unicorno. In tale occasione la fiaba rimanda alla raccapricciante abitudine del corvo di cavare gli occhi alle prede, segnalata da Bies come esempio della brutalità di cui questa specie è capace¹⁷⁸. Il piano proposto dai corvi denota nondimeno la predisposizione a cogliere i punti deboli degli avversari, così come l'abilità di elaborare strategie ben congegnate:

Da [in dem Wald] waren die Raben, die er einmal gefüttert und sprachen: „noch eine kleine Weile Geduld, jetzt liegt das Einhorn und schläft, aber nicht auf der scheelen Seite, wenn es sich herumdreht, dann wollen wir ihm das eine gute Auge, das es hat, auspicken, dann ist es blind und wird in seiner Wuth gegen die Bäume rennen und mit seinem Horn sich festspießen; dann kannst du es leicht tödten.“¹⁷⁹

Rispetto agli altri due tipi di animali, dunque, il *Märchen* connota la figura del corvo di una maggiore complessità e ambivalenza, mettendone in risalto da una parte l'indole famelica e la latente aggressività, tanto più

¹⁷⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Herr Fix und Fertig*, p. 95; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 70.

¹⁷⁸ Cfr. W. Bies, *Rabe*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XI, cit., p. 125: «Aushacken der Augen»; trad. it.: cavare col becco gli occhi.

¹⁷⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Herr Fix und Fertig*, p. 97; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 72: «Lì [nel bosco] trovò i corvi che un giorno aveva nutrito, e quelli gli dissero: “Ancora un momento di pazienza, l'unicorno ora dorme, ma non sul fianco sinistro. Appena si gira gli caveremo l'unico occhio buono. Una volta accecato, per l'ira andrà a sbattere contro gli alberi e s'infilzerà col suo stesso corno; allora potrai ucciderlo facilmente”».

temibile quanto più numeroso è il gruppo di appartenenza, dall'altra la spiccata intelligenza.

La rappresentazione dei corvi in *Die weiße Schlange*, invece, offre un esempio pratico di quell'aspetto perverso della loro natura che nei *Märchen* è molto probabilmente alla base del modello di metamorfosi peculiare alla loro specie, con l'implosione del rapporto genitori-figli e il ripudio dei secondi da parte dei primi. Anche in questa fiaba, infatti, tra le tre tipologie di aiutanti animali, i corvi si distinguono per la grande fame che li attanaglia e che viene parimenti placata con la tempestiva macellazione di un cavallo, ma la loro bramosia di cibo è in questo caso motivata da uno sciagurato errore di valutazione degli esemplari adulti, che hanno espulso i propri piccoli dal nido benché ancora implumi e palesemente incapaci di procurarsi nutrimento. La scena che si presenta agli occhi del protagonista, un servitore che ha lasciato la corte regale in cerca di fortuna, è dunque straziante:

Darauf kam er in einen Wald, da warfen die Raben ihre Jungen aus den Nestern, sie wären groß genug, sprachen sie, und könnten sich selber ernähren. Die Jungen lagen auf der Erde und schrieten, sie müßten Hungers sterben, ihre Flügel wären noch zu klein, sie könnten noch nicht fliegen und sich etwas suchen.¹⁸⁰

Rispetto ai servigi resi da parte degli altri *Tierhelfer* – i pesci che recuperano un anello dai fondali marini e le formiche che raccolgono semi di miglio sparsi nell'erba – l'intervento con cui i giovani corvi poi si sdebitano ha una connotazione mistica e si esplicita nella consegna di un pomo, prelevato da un mitico, non meglio specificato «Baum des Lebens» (albero della vita). Ancorché tutti gli animali interagiscano verbalmente con il servo protagonista, la fiaba appartiene a quella minoranza in cui questa comprensione linguistica universale – propria di uno stato di grazia riconducibile all'età dell'oro – non è una condizione data, ma acquisibile solo attraverso misteriose modalità, che nel caso specifico consistono nell'assimilazione delle carni di uno speciale serpente bianco.

¹⁸⁰Ivi, *Die weiße Schlange*, pp. 98-99; trad. it. ivi, p. 75: «Poi arrivò in un bosco, dove i corvi gettavano i loro piccoli giù dai nidi: erano grandi abbastanza – dicevano – per procurarsi il cibo da soli. I piccoli a terra urlavano che sarebbero morti di fame, le loro alucce erano ancora troppo piccole e non riuscivano a volare – dissero – né a nutrirsi e cercarsi qualcosa da soli». Il fatto, tuttavia, che il testo insista sul presentare questa circostanza come dichiarata dai piccoli volatili (tramite il discorso indiretto, efficacemente mantenuto anche nella traduzione di Miglio) è suscettibile di alimentare nel lettore dubbi sulla sua oggettività, offrendo potenziali richiami al tipico modello di metamorfosi corvina anche nell'aspetto relativo all'ambiguità della prole.

3.4.4 *Le cornacchie, onniscienti e vendicative*

Il KHM-II n. 21, *Die Krähen*, contiene le sole figure di cornacchia della raccolta (nella letteratura popolare assimilabili a quelle dei corvi¹⁸¹), e costituisce l'unico episodio in cui dei corvidi assolvono funzioni di uccelli onniscienti e successivamente di *Rächer* (vendicatori), che in altri *Märchen* sono ricoperte da specie ornitologiche diverse e non si trovano mai riunite in identici personaggi. Da tale commistione, in una vicenda notturna caratterizzata da una macabra ambientazione, risultano tre *Vogelfiguren* demoniache e apocalittiche, depositarie di una profonda conoscenza della natura, che non lasciano scampo a chi si confronta con il loro lato più oscuro e temibile.

Plante sulle travi di una forca al calar delle tenebre, le tre cornacchie si dimostrano animali sapienti al pari delle colombe di *Vogel Phönix* e dei corvi di Wuotan, nel segno dell'antica concezione che ritiene gli uccelli, in virtù della capacità di spostarsi in volo e osservare tutto dall'alto, capaci di raccogliere facilmente informazioni sui fatti del mondo e raggiungere così un grado di giudizio superiore. Il divario sul piano cognitivo tra esse e gli uomini appare particolarmente ampio: ogni cornacchia riferisce alle sorelle un avvenimento diverso, facendo luce su relazioni di causa-effetto invisibili a occhi umani, per quanto di loro cruciale interesse. Le informazioni scambiate dagli uccelli giungono casualmente all'orecchio di un soldato che giace tramortito presso la forca e si rivelano tali da capovolgerne la sorte:

Wie es ungefähr Nacht werden mochte, hörte er [der rechtschaffene Soldat] etwas flattern; das waren aber drei Krähen, die ließen sich auf dem Balken nieder. Darnach hörte er, wie eine sprach: „Schwester, was bringt ihr Gutes? Ja, wenn die Menschen wüßten, was wir wissen! die Königstochter ist krank und der alte König hat sie demjenigen versprochen, der sie heilt, das kann aber keiner, denn sie wird nur gesund, wenn die Kröte in dem Teich dort zu Asche verbrannt wird und sie die Asche trinkt.“¹⁸²

¹⁸¹ W. Bies, *Rabe*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XI, cit., p. 119: «Die Volkserzählung unterscheidet zumindest Krähen und Raben nicht präzise, zudem auch umgangssprachlich bedingte Verwechslungen stattfinden»; trad. it.: La narrativa popolare non distingue corvi e cornacchie in modo preciso, in quanto si verificano scambi indotti anche dal linguaggio corrente.

¹⁸² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Krähen*, p. 416; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 496: «Stava per scendere la notte quando [il bravo soldato] senti un frullio d'ali. Erano tre cornacchie, e si appollaiarono sulla trave della forca. Le senti che dicevano: "Sorella, cosa portate di buono? Ah! Se gli uomini sapessero quello che sappiamo noi! La figlia del re è malata e il vecchio re l'ha promessa a chi la guarirà, ma lei non guarirà. Per farla guarire bisogna che il rospo nello stagno diventi cenere e che lei ne beva!"».

L'attribuzione ai corvidi del potere di onniscienza, soprattutto da parte della tradizione nordica che li insignisce del ruolo di informatori personali di Wuotan, è ricordata dai Gattiker¹⁸³, mentre Bies riporta come il corvo sia concepito anche presso altre culture quale «magischer, weiser, gar allwissender Vogel»¹⁸⁴ (uccello magico, sapiente, addirittura onnisciente). A differenza delle colombe, tuttavia, che mettono di buon grado la loro conoscenza a disposizione degli uomini, le cornacchie del *Märchen* sono infastidite dal fatto che estranei possano trarne beneficio, ascoltando furtivamente le loro conversazioni. È per condividere questo sospetto che i tre volatili si rincontrano nottetempo nello stesso contesto, dominato dalla sinistra presenza della forca. Decisi ad agire contro i presunti utilizzatori del loro sapere, essi si avventano su due commilitoni malvagi, appostati nelle vicinanze, e, in una scena tra le più cruente della raccolta, cavano loro gli occhi e ne scarnificano i volti, fino a lasciarli esanimi:

Da flatterten sie [die Krähen] herab und fanden die beiden und eh' sie sich helfen konnten, saßen sie ihnen auf dem Kopf und hackten ihnen die Augen aus und hackten so lange in's Gesicht, bis sie ganz todt waren.¹⁸⁵

Questi uccelli, d'altra parte, pur esibendo una ferocia e un accanimento apparentemente eccessivi, si configurano di fatto come castigatori di rei sino ad allora rimasti impuniti, e proprio quest'ambivalenza si qualifica, ancora una volta, tratto principale dei corvidi. Come persecutori implacabili, le cornacchie rivestono una funzione che nelle saghe è spesso propria del diavolo, mentre per spirito vendicativo sono accostabili ad altre figure di uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen*, quali il passero del KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, e lo scricciolo del KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*.

3.5 Altri casi di uccelli risultato di metamorfosi

La metamorfosi, oltre a caratterizzare fortemente il ruolo della colomba e del corvo, è all'origine della presenza dell'anatra in quattro degli otto *Märchen* in cui essa compare, del cigno in tutti e quattro, e delle uniche apparizioni dell'aquila e del gufo. Benché questi volatili rivestano ruoli per lo più minoritari, essi costituiscono casi di grande interesse in quanto rappresentativi di tipologie del fenomeno diverse da quelle sin qui esaminate, tra cui in *primis* l'autometamorfosi. Quale assunzione spontanea di sembian-

¹⁸³ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 116.

¹⁸⁴ Cfr. W. Bies, *Rabe*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XI, cit., p. 121.

¹⁸⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Krähen*, p. 418; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 498: «E [le cornacchie] volarono giù, trovarono i due compari, e prima che quelli riuscissero a difendersi si sedettero sulle loro teste e gli cavarono gli occhi, artigliandoli in viso fino a ucciderli».

ze altrui, questo genere di trasformazione non è, infatti, mai intrapresa per avere come risultato corvi o colombe, che derivano sempre – con l’eccezione delle colombe di *Aschenputtel* – da *Verwünschungen*, intese sia come incantesimi provocati da forze avverse, che come maledizioni scagliate dai genitori. Tale differenziazione potrebbe derivare dal forte significato simbolico di questi due uccelli, maggiormente legati a una dimensione religiosa in cui la volontà di autodeterminazione del singolo è considerata poco influente, o a compagini familiari in cui predomina la figura di un genitore, decisiva per il destino dei figli. La *Selbstverwandlung* è, dunque, prerogativa delle specie che compongono questo secondo gruppo, e in particolare riguarda tutti gli episodi di metamorfosi relativi all’anatra.

3.5.1 *L’eclittica anatra*

L’anatra è la *Vogelfigur* più versatile della raccolta grimmiana: al di fuori dei quattro *Märchen* in cui essa è risultato di processi metamorfici, vi compare due volte come personaggio di *Tierschwänke*, una come *Tierhelfer* e un’altra come *Wundervogel*. Definita alla voce *Ente* del *Deutsches Wörterbuch* agile palmipede al pari soltanto dell’oca e del cigno¹⁸⁶, questo animale è nelle metamorfosi sempre associato al suo elemento naturale, l’acqua, e il suo ruolo è in stretto rapporto alla grande abilità dimostrata nel nuoto, piuttosto che nel volo. Nelle due fiabe collocate a breve distanza l’una dall’altra, KHM-I n. 51, *Vom Fundevogel* (*Ucceltrivato*¹⁸⁷) e KHM-I n. 56, *Der Liebste Roland* (*L’amato Roland*¹⁸⁸), l’anatra è inserita in una serie progressiva di disparate trasformazioni, che i protagonisti affrontano deliberatamente per salvarsi dai propri persecutori. Mentre, tuttavia, in *Der Liebste Roland* esse vengono attuate grazie a una bacchetta magica sottratta a una matrigna-strega, in *Vom Fundevogel* i due fanciulli fuggitivi danno prova di capacità metamorfica in modo del tutto naturale, passando agevolmente dalla forma umana a quella vegetale, minerale e animale. Quest’ultima è rappresentata unicamente dall’anatra, quale terzo e ultimo tentativo da parte di Lehnchen di eludere la vecchia cuoca, personaggio anch’esso dai tratti stregoneschi, e i suoi schirani. Nello stagno di cui *Fundevogel*, secondo la tipica complementarietà di ogni coppia di metamorfosi intraprese insieme alla compagna, ha assunto l’aspetto, l’uccello dà prova di grande rapidità e, come molte altre *Vogelfiguren* della raccolta,

¹⁸⁶ Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. III, cit., p. 509, s.v. *Ente*: «[...] die Ente ist ein behender Schwimmvogel, nur könnten Gans und Schwan ebenso heißen»; trad. it.: L’anatra è un agile palmipede, potrebbero chiamarsi tali solo l’oca e il cigno.

¹⁸⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Jacob e Wilhelm Grimm. Tutte le fiabe...*, cit., p. 226.

¹⁸⁸ Trad. it. ivi, p. 250.

di aggressività. Da lui la donna è risolutamente afferrata col becco e spinta verso il fondale, affinché affoghi nelle stesse acque che, in modo surreale, avrebbe voluto bere interamente:

So sprach Lehnchen: ‚werde du zum Teich und ich die Ente drauf!‘ Die Köchin aber kam herzu und als sie den Teich sahe, legte sie sich drüber hin und wollte ihn aussaufen. Aber die Ente kam schnell geschwommen, faßte sie mit ihrem Schnabel und zog sie ins Wasser hinein, da mußte die alte Hexe ertrinken.¹⁸⁹

Il genere di autometamorfoosi dei due fanciulli, messa in atto liberamente e senza necessità di ricorrere ad alcun procedimento magico, costituisce dunque un esempio di quella tipologia raramente riscontrabile nelle fiabe europee, segnalata da Röhrich come propria dello stadio pre-totemico dei popoli primitivi, presso i quali la facoltà di cambiare forma a piacimento è ritenuta prerogativa di tutti gli esseri viventi¹⁹⁰. Una simile concezione dell'autometamorfoosi emerge dall'*incipit* del capitolo XXI, *Bäume und Thiere*, della *Deutsche Mythologie*, in cui è ritenuta frutto automatico di un'antica esistenza in stretta connessione, anche spirituale, con la natura¹⁹¹.

Tutto questo conferirebbe tratti particolarmente arcaici alla fiaba *Vom Fundevogel*, in cui peraltro le trasformazioni non implicano, proprio perché spontanee e naturali, alcun riferimento alla riacquisizione dell'aspetto originario, giudicato superfluo. Nel contiguo *Der Liebste Roland*, invece, è debitamente precisato il recupero delle sembianze umane da parte della giovane protagonista, che ha eluso le trame omicide della matrigna trasformando, con lo *Zauberstab* (bacchetta magica) sottrattole, il compagno in un'anatra e se stessa in un lago:

[...] das Mädchen aber hatte durch den Zauberstab gewußt, daß sie verfolgt würden, und sich in einen See, ihren Liebsten Roland aber in eine Ente verwandelt, die schwamm drauf. [...] Die zwei nahmen ihre menschliche Gestalt wieder an, und gingen weiter [...].¹⁹²

¹⁸⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vom Fundevogel*, p. 193; trad. it. ivi, pp. 228-229: «E Lena disse: «Ora diventa subito uno stagno e io l'anatra che nuota sull'acqua!». La cuoca arrivò e appena vide lo stagno si chinò per berselo tutto. Ma l'anatra arrivò lesta lesta, le afferrò la testa col becco, la trascinò sott'acqua e la vecchia strega affogò».

¹⁹⁰ Cfr. L. Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in F. Karlinger (Hrsg.), *Wege der Märchenforschung*, cit., pp. 232-233.

¹⁹¹ Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 489.

¹⁹² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Liebste Roland*, p. 207; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 251: «Ma la ragazza, avendo la bacchetta magica, aveva capito che la matrigna li stava inseguendo, perciò si trasformò in un laghetto, e il suo amato Roland in un'anatra che ci nuotava dentro. [...] Nel frattempo i due innamorati ripresero forma umana e si misero in viaggio [...]».

L'intera fiaba denota, d'altronde, un carattere di *Zauber Märchen* assai più spiccato dell'altra: la matrigna, esplicitamente presentata come una strega, apprende grazie ai suoi poteri l'ubicazione dei fuggitivi, è munita, oltre che di bacchetta magica, di *Meilenstiefeln* (stivali delle sette leghe) con cui raggiungerli senza sforzo e la sua fine non è, come quella della vecchia cuoca in *Vom Fundevogel*, provocata da un attacco brutale dell'anatra, che qui resta invece a grande distanza nel centro del lago, bensì portata a compimento mediante un violino dal suono ammaliante.

I restanti due episodi di metamorfosi trattano processi di reincarnazione, in cui l'anatra compare come *Seelenvogel*, essendo tradizionalmente accostabile sotto quest'aspetto alla colomba, da cui si differenzia tuttavia per la mancanza di ogni rapporto con la simbologia religiosa. Manfred Grätz riferisce come l'incarnazione in questo volatile rappresenti una frequente modalità di rinascita, che fonti popolari ascrivono alle anime di defunti tornati in vita o *Wiedergänger*, e come l'anatra sarebbe in tale ruolo interscambiabile con il cigno e con l'oca¹⁹³. Riguardo a quest'ultima il *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm include alla voce *Wiedergänger* una coppia di versi tratta dal patrimonio popolare tedesco, che la indicano poeticamente in volo sopra il Reno, quale forma scelta dallo spirito di un trapassato per tornare nei luoghi terreni a lui familiari: «Eine Gans floh über'n Rhein, kam als Wiedergänger heim»¹⁹⁴ (Un'oca volò sopra il Reno, tornava a casa come spirito di un redivivo).

Nel KHM-I n. 13, *Die drei Männlein im Walde* (*I tre omini nel bosco*¹⁹⁵), e nel KHM-II n. 49, *Die weiße und schwarze Braut* (*Sposa bianca, sposa nera*¹⁹⁶), l'anatra è l'animale in cui si reincarna la protagonista uccisa per annegamento a opera della matrigna e della sorellastra, invidiose della sua buona sorte. In entrambi i casi al ritorno in vita della donna sotto le spoglie di un uccello acquatico – modalità appropriata secondo Peter Orton, in quanto strettamente legata al tipo di morte subito¹⁹⁷ – seguono le ripetute compare del *Seelenvogel* nella compagine domestica in cui le due colpevoli si sono illecitamente insediate. L'ingresso dell'anatra avviene in un'atmosfera notturna, tramite il canale di scolo della cucina collegato al fiume in cui la giovane è affogata, e il primo contatto dell'animale, che si connota fin da subito come parlante, è con il *Küchenjunge* (sguattero). Questo, dopo un

¹⁹³ Cfr. M. Grätz, *Ente*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. IV, cit., p. 2.

¹⁹⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. XXIX, cit., p. 990, s.v. *Wiedergänger*.

¹⁹⁵ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 56.

¹⁹⁶ Trad. it. ivi, p. 614.

¹⁹⁷ Cfr. P. Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in T.A. Shippey (ed. by), *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, cit., p. 309.

certo numero di apparizioni (tre nel primo *Märchen*, quattro nel secondo) avvertirà il re, il cui intervento si rivela necessario ai fini del ripristino dell'aspetto umano della ragazza, destinata a diventare sua sposa.

In *Die drei Männlein im Walde* l'intermediazione dello sgattero ai fini del coinvolgimento del sovrano è richiesta direttamente dalla protagonista durante la terza visita, dopo che nelle due precedenti ella aveva singolarmente riacquisito le sembianze originarie per prendersi cura del figlioletto, tornando poi al fiume con fattezze di anatra. Anziché preoccuparsi del bambino e della presenza nel castello della matrigna e della sorellastra, il volatile invia ora il giovane dal re, impartendogli istruzioni precise sul rituale che questi dovrà eseguire: «So kam sie [die Ente] noch eine Nacht, in der dritten aber sagte sie zu dem Küchenjunge: ‚geh zu dem König und sag ihm, er solle sein Schwert dreimal auf der Schwelle über mir schwingen‘» («E così [l'anatra] tornò ancora per una notte, ma alla terza notte disse al giovane: “Va’ dal re e digli di brandire la sua spada per tre volte sopra la mia testa, proprio sulla soglia”») ¹⁹⁸.

In *Die weiße und schwarze Braut* la metamorfosi della donna è resa più esplicita, in quanto descritta contestualmente alla sua uccisione: spinta fuori dalla carrozza in corsa su un ponte, ella scompare nelle acque del fiume sottostante, per risorgere immediatamente nel corpo di un'anatra. L'animale, in una vicenda che – come rilevano gli stessi Grimm in appendice ¹⁹⁹ – è imperniata sulla tematica dei contrasti (bianco e nero, giorno e notte, bellezza e bruttezza, bontà e cattiveria), è per candore paragonato alla neve:

Sie fuhren aber gerade über ein tiefes Wasser, wie nun die Braut aufstand und aus dem Fenster sah, da stießen sie die beiden andern hinaus, daß sie grad' ins Wasser fiel, sie versank auch, aber in demselben Augenblick stieg eine schneeweiße Ente hervor und schwamm den Fluß hinab. ²⁰⁰

L'aggettivo qualificativo, utilizzato con parsimonia nella fiaba europea, ha in questo caso più che mai una valenza che va oltre lo scopo descrittivo: *schneeweiß* (bianco niveo) da una parte conferma il bianco come colore tipico della protagonista, il cui carnato chiaro è segnalato come principa-

¹⁹⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die drei Männlein im Walde*, p. 88; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 59.

¹⁹⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 548.

²⁰⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die weiße und schwarze Braut*, p. 494; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 617: «Proprio in quel momento passavano su un fiume profondo. La sposa fece per sporgersi dal finestrino, e le due malvagie la spinsero dritta in acqua. La fanciulla annegò, ma proprio nello stesso istante apparve un'anatra bianca come la neve, che cominciò a discendere il fiume».

le tratto di bellezza e contrapposto a quello scurissimo della sorellastra²⁰¹ (rispettivamente dono e maledizione divina), dall'altra accomuna il ruolo dell'anatra a quello della colomba, nella già menzionata tradizione di *Seelenvogel* immacolato e particolarmente rappresentativo di uomini pii uccisi ingiustamente. L'apparizione spettrale di questo animale bianchissimo, che, dopo un periodo di tempo imprecisato dall'annegamento della donna, si introduce al calar della sera nella cucina del palazzo, è del resto assimilabile a quella delle colombe di *Aschenputtel*, anch'esse provenienti da una dimensione altra: esse in volo, mentre l'anatra, *Schwimmvogel*, lungo vie fluviali.

Nella cucina l'anatra trova solo il giovane sguattero, al quale si rivolge in modo autoritario affinché egli crei, con l'accensione del fuoco nel camino, le condizioni per farle riassaporare l'intimità domestica perduta e trovare ristoro dal fiume, interregno sospeso fra la morte e la vita: «Einmal Abends [...] da kam eine weiße Ente zum Gossenstein in die Küche geschwommen und sagte zum Küchenjunge: „Jüngelchen mach Feuer an, daß ich meine Federn wärmen kann!“» («Una sera [...] arrivò nell'acquario di pietra un'anatra bianca e disse allo sguattero: “Giovanotto accendi il focolare ché le piume mi voglio scaldare!”») ²⁰².

Il recupero dell'esistenza precedente è ottenuto anche in questo caso attraverso l'intervento del sovrano, e la decapitazione dell'animale per sua mano rimanda alla tipologia di liberazione che prevede un atto violento, come riscontrato con la colomba del KHM-I n. 66, *Hurleburlebutz*.

Nel KHM-I n. 64, *Von dem Dummling. Die Bienenkönigin*, l'anatra figura insieme a due tipi di insetti (formiche e api) nella triade di animali riconoscibili che prestano aiuto al più giovane e generoso di tre fratelli, nell'ambito delle prove a cui un «graues Männchen» li sottopone. Come in altre rappresentazioni di uccelli nei *Kinder- und Hausmärchen* (eclatante è il caso dei corvi del KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig*), delle anatre è qui enfatizzata la numerosità, che attraverso la ripetizione del quantificativo *viele* (molte) sembra costituire un aspetto che è di per sé fonte di stupore e fascinazione: «Dann gingen sie [die drei Brüder] weiter und kamen an einen See, auf dem schwammen viele, viele Enten; [...]» («E così [i tre fratelli] proseguirono e arrivarono a un lago, nel quale nuotavano tante, tante anatre; [...]») ²⁰³. Ancora una volta, di questa specie ornitologica è messa in rilievo la spiccata abilità natatoria: introdotte come una pluralità in movimento sulla superficie di un lago, nella seconda parte del racconto le anatre tornano per riportare alla luce una chiave smarrita nelle profondità marine.

Sempre al di fuori del contesto delle metamorfosi l'anatra è presente in due dei tre *Tierschwänke* con i volatili da cortile Hühnchen e Hähn-

²⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 492.

²⁰² *Ivi*, p. 494; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 617-618.

²⁰³ *Ivi*, *Von dem Dummling. Die Bienenkönigin*, p. 229; trad. it. *ivi*, p. 288.

chen come protagonisti, attinenti a un ciclo narrativo già oggetto di alcuni canti del *Wunderhorn*²⁰⁴. Nel primo dei due, il KHM-I n. 10, *Das Lumpengesindel*, essa si connota nei confronti dei due *Hausvögel* (uccelli domestici) come animale dalla natura selvatica, che preferisce trascorrere la notte all'aperto anziché all'interno della locanda, dove tutto il resto della bizzarra comitiva ha scelto di pernottare. Anche in questo genere umoristico e grottesco emergono le sue qualità di agile palmipede, molto più a suo agio in un rivo che sul terreno. Appena l'eterogeneo gruppo di viaggiatori di cui fa parte si scioglie, infatti, l'anatra provvede a tornare nell'elemento a lei più congeniale: «Die Ente, die unter freiem Himmel schlafen wollte und im Hof geblieben war, hörte sie [Hühnchen und Hähnchen] fortschnürren, machte sich munter und fand einen Bach, auf dem sie hinunterschwamm, und das ging geschwinder als vor dem Wagen» («L'anatra, che aveva voluto dormire all'aperto ed era rimasta nel cortile, li [Galletto e Gallinella] sentì far baccano mentre se la svignavano, si alzò e trovò un ruscello buono da discendere a nuoto, e così fu molto più veloce di loro che andavano col carro»)»²⁰⁵.

Parimenti nel KHM-I n. 41, *Herr Korbes*, al momento di posizionarsi in qualche angolo della casa come fanno gli altri, ognuno conformemente alla propria disposizione naturale, l'anatra si apposta in una polla a contatto con l'acqua, pronta a farne uso contro il proprietario dell'abitazione²⁰⁶.

Quest'eclettica figura è presente, infine, anche come enigmatico e fuggace *Wundervogel* nel KHM-I n. 82, *Die drei Schwestern* (*Le tre sorelle*)²⁰⁷, nella cui estesa trama è la creatura che, nell'ultima parte, fuoriesce dal ventre squarciato di un toro spaventoso, con cui si confronta l'eroico Reinald. Anche in questo caso è messa in evidenza la propensione istintuale dell'anatra per gli ambienti acquatici, quali lo stagno verso cui essa si dirige non appena in volo. Carattere sovranaturale le è conferito dalla misteriosa origine, associata a un personaggio infero come il toro della fiaba, descritto con occhi fiammeggianti sul manto nerissimo e collo resistente ai colpi di spada, e dal «goldnes Ei» (uovo d'oro) contenente la chiave del castello, da lei lasciato cadere prima della sua repentina fine²⁰⁸.

²⁰⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 327.

²⁰⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das Lumpengesindel*, p. 80; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 47.

²⁰⁶ Cfr. *ivi*, *Herr Korbes*, p. 168.

²⁰⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 353.

²⁰⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die drei Schwestern*, p. 275.

Spazio ben più ampio in qualità di *Wundervogel*, peraltro frutto di metamorfosi, è riservato invece all'anatra in *Die goldne Ente* (L'anatra d'oro), *Märchen* collocato al n. 22 del manoscritto originario dei *Kinder- und Hausmärchen*, e parte di quelle fiabe che i fratelli esclusero dalla pubblicazione. La stesura risulta avvenuta per mano di Jacob ed è comprensiva di una nota in cui questi chiarisce come la vicenda sia stata tratta da una raccolta boema uscita nel 1808: in quanto ritenuta «schaendlich verdorben» (orribilmente corrotta) da una rielaborazione in chiave moderna, egli avrebbe avuto cura di estrapolarne i tratti fiabeschi originali²⁰⁹. L'anatra vi appare come risultato della metamorfosi subita dalla protagonista per essere contravenuta alle istruzioni di una fata, e, come sviluppo inaspettato di un incantesimo volto a offrire illimitata disponibilità di minerali preziosi, l'uccello è «glänzend» (scintillante) e costituito da un metallo, l'oro, la cui nobiltà rispecchia quella dei sentimenti della giovane. In occasione della sua interazione verbale con il fratello, si apprende come l'animale abbia singolarmente mantenuto una «Menschenstimme» (voce umana), retaggio dello stadio precedente. Come nelle metamorfosi di molti uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen*, l'anatra tipicamente vola via non appena compiuta la trasformazione, per poi, tuttavia, tornare più volte nel corso della trama, in cui si distingue per generosità e astuzia²¹⁰.

3.5.2 Il cigno, figura metamorfica del mito

Tra tutti gli uccelli il cigno spicca per la particolare bellezza, le dimensioni imponenti, la capacità di scivolare silenziosamente sull'acqua e un atteggiamento schivo e riservato, che gli conferisce nobile fierezza. In *Über den Schlaf der Vögel* Grimm, nell'includerlo tra le numerose specie che assumono nel sonno la peculiare postura oggetto del saggio, non resiste alla tentazione di esaltarne l'eleganza e la grazia della figura, particolarmente evidenti quando esso, *Schwimmvogel* al pari dell'anatra, si muove nel suo elemento naturale: «Wie gewandt und majestätisch der Schwan sich über die Flut bewegt, weisz jedermann [...]»²¹¹ (Tutti sanno come agile e maestoso si sposta il cigno sui flutti [...]).

Nella rassegna di *Vogelfiguren* della *Deutsche Mythologie* è richiamata la sua considerevole valenza mitica²¹², comprovata dalle saghe sulle *Schwan-*

²⁰⁹ Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 113.

²¹⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., pp. 40-43.

²¹¹ J. Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 490.

²¹² La rilevanza del cigno nella mitologia germanica è messa in risalto anche alla voce relativa del *Deutsches Wörterbuch*, dove lo si indica come forma animale prediletta dalle

frauen (donne-cigno) e dal *topos* leggendario che narra di un canto struggente emesso dall'animale solo negli ultimi istanti di vita: «Die mythische Eigenheit des Schwans bekundet die Sage von den Schwanfrauen und von des sterbenden Thiers Gesang»²¹³ (La peculiarità mitica del cigno è attestata dalla saga delle donne-cigno e del canto dell'animale mentre muore).

L'importanza del cigno nella tradizione nordica è rilevabile, tuttavia, in modo più dettagliato dalle pagine del capitolo XVI, *Weise Frauen* (donne sapienti), della stessa opera, sulle valchirie e le *Schwanfrauen*: due gruppi di figure mitiche femminili di grande vitalità, in grado di alternare l'aspetto umano a quello del maestoso volatile, per disporre della sua eccellente mobilità in volo e nell'acqua. Riguardo a questa facoltà delle guerriere di Oдино, di stirpe sia mortale che divina, Grimm riporta un passaggio dell'*Edda Poetica* che le ritrae in moto nell'aria e sull'acqua, interpretandolo alla luce di altri che vertono sul loro ricorso alla metamorfosi in cigno, e mettendo infine in relazione il potere predittivo di queste figure con la diffusa concezione nordica del cigno come «weissagender Vogel» (uccello profetico):

Nun ist aber eine neue Seite der Valkyrien zu erörtern, es heisst von ihnen, dass sie 'durch Luft und Wasser' ziehen, [...] die Gabe zu fliegen und zu schwimmen ist ihnen eigen, mit andern Worten: sie können den Leib eines Schwans annehmen, und weilen gern am Seeufer, der Schwan aber galt für einen weissagenden Vogel.²¹⁴

A testimonianza di come la credenza relativa alle capacità profetiche del cigno fosse radicata nell'immaginario popolare tedesco, lo studioso indica, in una nota a parte, il suo riflesso in campo linguistico, dove l'espressione «es schwant mir» equivale a «es ahnt mir» (ho un presentimento) ed è, dunque, semanticamente attinente al verbo *ahnen* (presagire, prevedere)²¹⁵.

Nell'analisi, poi, della triade di valchirie Hervor, Hladgudr e Ölrun, presenti nel capitolo *Völundarqviða* dell'*Edda*, le loro proprietà mitiche sono indicate all'origine degli appellativi «alvitr» di Hervor e «svanhvit» di Hladgudr, con riferimento rispettivamente al dono della divinazione e a all'assunzione di *Schwangestalt* (aspetto di cigno)²¹⁶. Tratta dal *Völundarqviða* è anche l'immagine delle tre valchirie che filano cotone sulla riva del ma-

valchirie e dagli elfi nelle metamorfosi. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 2206, s.v. *Schwan*.

²¹³J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

²¹⁴Ivi, p. 336; trad. it.: Ma è da menzionare un nuovo aspetto delle valchirie, si dice di loro che si muovono 'per aria e acqua', [...] hanno la dote di volare e di nuotare, in altri termini: possono assumere il corpo di un cigno, e stanno volentieri sulla riva del mare, ma il cigno era considerato uccello profetico.

²¹⁵Cfr. ivi, p. 336, n. 3.

²¹⁶Ivi, pp. 335-336.

re e hanno vicino a sé speciali *Schwanhemden* (camicie di cigno), di cui si avvalgono per volare via sotto le spoglie di cigni. Più oltre è poi indicato come il poema norreno, nella sua parte più nota, quella attinente al ciclo di Sigurd, attribuisca a un'altra di loro, Brynhildr, l'abilità natatoria propria di questi volatili, e come una camicia di piume di cigno sia indossata, nella *Hrômundarsaga*, anche dalla maga Kâra, per librarsi in aria cantando²¹⁷.

Il possesso di abiti funzionali al processo metamorfico come gli *Schwanhemden* accomuna le valchirie alle *Schwanfrauen*, protagoniste di saghe da Grimm dichiarate ancora in circolazione presso i popoli nordici. Lo schema narrativo è in questo caso ricorrente e prevede la sottrazione dei magici indumenti da parte di un soggetto maschile, che, venuto casualmente a conoscenza del segreto di queste creature, ne approfitta per legare a sé in matrimonio una di loro. La vicenda sintetizzata a titolo esemplificativo nella *Deutsche Mythologie* si apre con un'autometamorfosi inversa rispetto ai casi finora esaminati: tre cigni giunti in volo sulla riva del mare – scenario del tutto simile a quello in cui sono raffigurate le valchirie del *Völundarqviða* – si liberano ciascuno del proprio *Schwanhemd* e riacquistano in tal modo le sembianze di tre donne giovani e avvenenti, le quali, dopo essersi bagnate nei flutti, indossano nuovamente le vesti di piume per volare via²¹⁸.

Sull'argomento è segnalato anche come la tradizione tedesca delle *Schwanjungfrauen* (vergini-cigno) prefiguri *Schwanringe* (anelli di cigno) in alternativa alle camicie, in grado di favorire lo stesso tipo di trasformazione e parimenti suscettibili di finire in mani altrui, in quanto lasciati da queste figure mitiche temporaneamente sulla riva del mare o di un corso d'acqua²¹⁹. Il motivo delle *Schwanfrauen*, tra l'altro, offre qui a Grimm modo di ravvisare un caso di quell'interscambiabilità tra cigno e colomba cui egli aveva già accennato nella recensione del *Lohengrin* di Glöckle e Görres del 1813. Del cigno, figura animale di primo piano del poema, era ricordato in quell'occasione come la maestosità, accentuata dal luminoso biancore del piumaggio, avesse portato i popoli nordici ad attribuirgli natura elfica e funzione di portatore di luce e purezza spirituale, e ad accostarlo in tal senso alla colomba. Un esempio di questa equivalenza era quindi individuato nella trasposizione del mito nordico di *Völundr*, fabbro che nell'*Edda* si impadronisce con i fratelli degli *Schwanhemden* di tre valchirie, in quello tedesco di Wielant, in cui i volatili risultato delle ricorrenti metamorfosi sono, invece, bianche colombe²²⁰. La vicenda è contestualizzata e rievocata più chiaramente nella *Deutsche Mythologie*:

²¹⁷ Ivi, pp. 336-337.

²¹⁸ Ivi, p. 337.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Cfr. J. Grimm, 'Lohengrin', herausgegeben von Glöckle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813 (1813), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, cit., p. 140.

Dem Mythos von Völundr begegnen wir in einer altdeutschen Dichtung, welche statt der Schwäne 'Tauben' setzt: drei Tauben fliegen zu einer Quelle, als sie die Erde berühren, werden sie Jungfrauen, Wielant entwendet ihnen die Kleider und erstattet sie nicht eher, bis sich eine derselben bereit erklärt, ihn zum Manne zu nehmen.²²¹

La valenza metamorfica del cigno – segnalata da Bies come uno dei tratti primari di questa figura nel mito²²² e nella narrativa popolare, ove è declinata nei modi più variegati²²³ – trova pieno riscontro nella raccolta grimmiana, visto che in tutti e quattro i *Märchen* in cui compare, questo volatile è il risultato di una trasformazione di personaggi umani: provocata da forze ostili nei KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne* (*I sei cigni*²²⁴), KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*, e KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*, realizzata autonomamente nel KHM-I n. 70, *Der Okerlo* (*La famiglia Okerlo*²²⁵).

Il KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne*, presenta una struttura analoga al già esaminato KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*: entrambi vertono sulle vicissitudini che la giovane protagonista deve superare per liberare i fratelli dall'incantesimo che impone loro sembianze di uccelli, rispettivamente cigni e corvi. La liberazione prevede, quindi, che la ragazza affronti un iter di espiazione lungo tanti anni quanti sono i fratelli, durante il quale è presa in moglie da un re e portata a corte, dove è oggetto dei pregiudizi e delle trame della suocera; in tutti e due i *Märchen* il periodo giunge al termine poco prima dell'esecuzione capitale a cui ella è stata condannata, e coincide con il suggestivo ritorno in volo degli uccelli, i quali, riacquistando forme umane, possono soccorrere la sorella.

Differiscono le condizioni che danno luogo al fenomeno metamorfico, in quanto in rapporto con la peculiarità delle rispettive *Vogelfiguren*. In *Die zwölf Brüder* la metamorfosi, come tutte quelle dei *Kinder- und Hausmärchen* che riservano ai soggetti l'aspetto di un corvo, deriva dalla relazione problematica dei figli con uno dei genitori ed è frutto del ripudio del padre;

²²¹ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 338; trad. it.: Incontriamo il mito di Völundr in un antico poema tedesco, che pone 'colombe' al posto dei cigni: tre colombe volano presso una fonte, quando toccano il suolo esse diventano giovinette, Wielant sottrae loro gli abiti e li restituisce non prima che una delle stesse si dichiari pronta a prenderlo per marito.

²²² Nella mitologia greca quest'uccello dall'aspetto regale, sacro ad Apollo, è l'anima-le in cui si incarna Zeus per congiungersi a Leda, figlia del re dell'Etolia, dalla cui unione nasceranno Polluce ed Elena, e anche a Nemese, trasformatasi a sua volta in un'oca nel vano tentativo di sfuggire all'amplesso. Cfr. G. Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., pp. 29, 173, 210.

²²³ Cfr. W. Bies, *Schwan*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XII, cit., p. 293.

²²⁴ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 219.

²²⁵ Trad. it. ivi, p. 318.

in *Die sechs Schwäne* l'incantesimo che tramuta in cigni i sei fanciulli è provocato dalle arti magiche della regina, apprese a suo tempo dalla madre-strega²²⁶. I manufatti strumentali ai suoi piani, ovvero le camicie in grado di operare la trasformazione, costituiscono un tipico motivo collegato alla figura del cigno, con chiaro riferimento, dunque, alla tradizione nordica delle valchirie e delle *Schwanfrauen*. Nella nota di appendice i punti di contatto con una «lontana antichità» sono indicati come tratti caratteristici della fiaba, e, oltre al ciclo epico dello *Schwanritter* (Cavaliere del Cigno), cui pure la vicenda si riallaccia, è citato il *Völundarqviða* dell'*Edda*, ai fini di approfondimenti sulle camicie-cigno²²⁷.

In *Die sechs Schwäne* la metamorfosi dei fratelli si compie al primo contatto con questi indumenti, preparati e gettati su di loro dalla matrigna; a processo concluso i sei cigni si alzano in volo e, come i dodici corvi di *Die zwölf Brüder*, abbandonano il campo dirigendosi istintivamente verso altre mete: «Da warf sie [die Stiefmutter] über jeden ein Hemdchen, und kaum hatte es ihren Leib berührt, da waren sie in Schwäne verwandelt, hoben sich auf in die Luft und flogen davon» («Lei [la matrigna] gettò addosso a ciascuno una camicia, e appena questa toccò il corpo, si trasformarono in cigni e se ne volarono via»)²²⁸.

A differenza del KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder* – e anche del KHM-I n. 25, *Die drei Raben*, che verte sulla metamorfosi in corvi di tre fanciulli e sull'iter di liberazione intrapreso dalla sorella – in *Die sechs Schwäne* alla protagonista capita, per una volta, di entrare in contatto con i volatili e di poterli osservare da vicino, in un momento che segna l'inizio del periodo di espiazione. L'incontro si svolge in una «Wildhütte» (capanno), abituale rifugio di predoni e rappresentativa di una dimensione selvaggia, liminare, ancorché meno remota e trascendentale del Glasberg dei corvi. In quest'occasione ella apprende direttamente dai fratelli che la loro liberazione implica, per contrapposizione all'incantesimo, la fabbricazione di sei camicie con fibre di «Sternblume» (aster) e assiste altresì a un loro provvisorio recupero di sembianze umane.

²²⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die sechs Schwäne*, pp. 186-187.

²²⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 308. Oltre al *Völundarqviða*, in cui si narra dell'incontro di *Völundr* con le tre valchirie *Hervor*, *Hladgudr* e *Ölrún*, anche un altro capitolo dell'*Edda*, denominato *Prymsqviða*, contiene un passaggio relativo a una camicia di piume (presumibilmente di cigno), che la divinità femminile *Freyja* usa per gli spostamenti in volo e che, nella fattispecie, è presa in prestito da *Loki* per recarsi nel regno degli *Joti*. Cfr. *Die Edda*, hrsg. von M. Stange, Maxi Verlag, Wiesbaden 2013, pp. 92-93.

²²⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die sechs Schwäne*, p. 187; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 220.

Al rifugio nel bosco i cigni giungono al tramonto e, come nelle apparizioni delle colombe di *Aschenputtel* e dell'anatra dei KHM-I n. 13, *Die drei Männlein im Walde*, e KHM-II n. 49, *Die weiße und schwarze Braut*, si presentano all'uomo della dimensione terrena in un'atmosfera crepuscolare, qui resa più straniante dal bizzarro rituale con cui i volatili si soffiano vicendevolmente via le piume, che scivolano dal corpo «come un panno», per beneficiare di un fugace ritorno alla normalità²²⁹:

Bei Sonnenuntergang aber kamen sechs Schwäne durch das Fenster hereingeflogen, setzten sich auf den Boden und bliesen einander an, und bliesen sich alle Federn ab, wie ein Tuch sich abstreift, und da waren es ihre sechs Brüder.²³⁰

La singolare possibilità di un recupero quotidiano, per quanto limitato nella durata, dell'aspetto originario spinge Röhrich a ravvisare un caso ibrido di autometamorfosi, che si avvicina alla concezione primordiale del fenomeno dei *Naturvölker* e assegna alla fiaba carattere particolarmente arcaico: «Etwas von dem ursprünglichen Verwandlungsgedanken hat sich offenbar auch in dem Grimmschen Märchen von den sechs Schwänen erhalten, wo die Hexenkönigin ihren Stiefkindern Hemden überwirft, worauf die Knaben als Schwäne davonfliegen»²³¹ (Qualcosa della primitiva concezione della metamorfosi si è conservato in modo evidente anche nella fiaba grimmiana dei sei cigni, in cui la regina-strega getta addosso ai propri figliastri delle camicie, dopo di che i fanciulli se ne volano via come cigni).

Oltre che ai canti islandesi dell'*Edda* e alle saghe delle *Schwänfrauen* attraverso il motivo delle camicie prodigiose, questo stratificato *Märchen* si riallaccia nell'ultima parte al ciclo epico dello *Schwanritter*, introdotto nella letteratura tedesca da Konrad von Würzburg, e radicato anche nella tradizione francese con la *Chanson du Chevalier au Cigne* (La canzone del Cavaliere del Cigno). Alla nota relativa al KHM-I n. 49, il *trait d'union* è indicato nel particolare, piuttosto anomalo per il finale di un *Märchen*, dell'incompleto recupero delle fattezze umane da parte di uno dei sei cigni²³², che è comune alla saga di Sant'Elia fanciullo, futuro Cavaliere del Cigno, dagli

²²⁹ Nel perseguimento di tale finalità i cigni sono accostabili all'anatra del KHM-I n. 13, *Die drei Männlein im Walde*, che può usufruire, fino al momento della definitiva liberazione, di provvisori recuperi dell'aspetto umano. Cfr. *ivi*, *Die drei Männlein im Walde*, p. 88.

²³⁰ *Ivi*, *Die sechs Schwäne*, p. 187; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 220: «Ma al tramonto arrivarono sei cigni dalla finestra, si posarono sul pavimento e si soffiarono a vicenda finché le piume scivolarono via come se si spogliassero, ed erano i suoi sei fratelli».

²³¹ L. Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in F. Karlinger (Hrsg.), *Wege der Märchenforschung*, cit., p. 248.

²³² Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 308.

stessi Grimm inclusa nel secondo volume delle *Deutsche Sagen* (quello delle saghe storiche), al n. 534²³³.

Nonostante il cigno sia generalmente considerato portatore di valori positivi e, in base a caratteristiche come il candore del piumaggio e la fedeltà verso il partner, sia in ambito simbolico assimilabile alla colomba, esso è suscettibile di avere nell'immaginario collettivo nordico una connotazione anche di segno opposto, ascrivibile a una natura essenzialmente selvatica, che include, ad esempio, atteggiamenti aggressivi nella difesa del territorio. Bies cita in proposito alcuni proverbi che ne utilizzano la figura come emblema di doppiezza e contrasto tra apparenza ed essenza («Der weißer Schwan hat schwarzes Fleisch» [Il cigno bianco ha carne nera]), canti popolari in cui esso compare come nunzio di sciagure, contesti mitologici, come quello finnico del *Kalevala*, in cui svolge funzione di creatura tenebrosa del fiume che attraversa il regno dei morti²³⁴.

Nel KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*, il cigno – «schneeweiß» solo nella versione della stesura originaria della raccolta, in cui è collocato al n. 45²³⁵ – è l'animale che si presenta a una giovane nel fitto di un bosco, qualificandosi come «verzauberter Prinz» (principe stregato) e pregandola di adoperarsi per sua liberazione, con la promessa di prenderla poi in moglie. L'iter a riguardo, basato su una rappresentazione metaforica dell'incantesimo come intrigo da sciogliere, consiste nel seguire l'animale in volo e dipanare pazientemente un gomitolo di filo, sapendo che la sua accidentale rottura comprometterebbe il ritorno del principe nel proprio regno, vale a dire il ripristino della normalità. Contrariamente alla maggior parte degli *Zauber märchen*, in cui la liberazione avviene nell'epilogo e le figure vittime di malefici svelano la loro vera identità al recupero delle sembianze originarie, il cigno – come già la corva nel KHM-II n. 7, *Die Rabe* – dichiara la propria condizione nell'*incipit*, invitando la fanciulla a non prestar fede all'apparenza:

²³³ Una camicia di aster non ultimata e priva di una manica è nella fiaba la causa della permanenza di un'ala, al posto del braccio, in uno dei fratelli; parimenti nella saga di Elia, in cui un ruolo analogo è svolto da «Ketten» (catenelle), sarà la perdita disponibilità di una di esse a compromettere il recupero delle sembianze umane per uno dei fanciulli. La saga in questione, *Der Ritter mit dem Schwan*, presenta, tra l'altro, uno dei rari casi di *Vogelverwandlung* delle *Deutsche Sagen*, che qui riguarda sette bambini (sei fratelli e una sorella) trasformati in cigni. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die sechs Schwäne*, pp. 188-189; Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, cit., pp. 620-630.

²³⁴ Cfr. W. Bies, *Schwan*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., pp. 292-293.

²³⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 81.

Es war ein Mädchen mitten in einem großen Wald, da kam ein Schwan auf es zugegangen, der hatte einen Knauel Garn, und sprach zu ihm: ‚ich bin kein Schwan, sondern ein verzauberter Prinz, aber du kannst mich erlösen, wenn du den Knauel Garn abwickelst, an dem ich fortfliege [...]‘.²³⁶

Con la sventurata rottura del filo il volatile esce presto di scena e la protagonista, sulle sue tracce, apprende come il principe sia riuscito nondimeno, in quanto ormai quasi arrivato a destinazione, a riacquisire regno e fattezze umane. Dal resto del racconto, dedicato agli sforzi della ragazza per finalizzare l'unione col promesso sposo, si delinea dunque la personalità ambigua e inaffidabile del principe-cigno²³⁷ che, una volta libero dal maleficio, ignora l'impegno preso e convola a nozze con un'altra donna²³⁸.

La terza presenza del cigno nel primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* è legata a un fugace caso di autometamorfosi, che si inserisce nella serie di quelle, tra loro di volta in volta complementari, che una coppia di fuggitivi esegue con l'ausilio di una «Wünschelrute» (bacchetta magica) sul modello di quelle già esaminate nel KHM-I n. 51, *Vom Fundevogel*, e nel KHM-I n. 56, *Der Liebste Roland*. In modo del tutto simile la fanciulla del KHM-I n. 70, *Der Okerlo*, si tramuta nel nobile *Schwimmvogel* che, dimostrando di essere in questo archetipo narrativo interscambiabile con l'anatra, nuota come questa nello stagno in cui si è trasformato il compagno, e non cede ai maldestri tentativi di adescamento dell'orchessa persecutrice²³⁹.

L'unico *Märchen* del secondo volume in cui il cigno compare, infine, offre del volatile un ritratto decisamente negativo, che tra quelli degli uccelli è uno dei più foschi della raccolta. Nel già esaminato KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*, in cui la colomba è chiamata a rappresentare il puro e coraggioso principe del castello, il cigno fa parte, insieme a un cane nero e a un gatto grigio, di una triade infera di animali in cui sono incarnati tre malvagi servitori. Tra i colori che connotano questi animali il cigno è associato al rosso, e questa pigmentazione anomala per la sua specie contribuisce a rendere la sua figura stranamente minacciosa.

Nella vicenda esso è presentato insieme al cane all'ingresso del castello, che, per quanto caduto in mano alle forze del male, appare nell'oscu-

²³⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Prinz Schwan*, p. 215; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 265: «Una ragazza viveva nel mezzo di un grande bosco, e un giorno le fece visita un cigno. Portava un gomitollo di filo e le disse: “Non sono un cigno, ma un principe stregato, e tu potrai liberarmi se riuscirai a dipanare il filo al quale resterò legato in volo; [...]”».

²³⁷ L'appellativo che dà il titolo alla fiaba è mantenuto anche quando gli effetti dell'incantesimo sono neutralizzati, variando, dopo l'incoronazione del giovane, paradossalmente in «König Schwan» (re cigno). Cfr. *ivi*, p. 217.

²³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 216-217.

²³⁹ Cfr. *ivi*, *Der Okerlo*, p. 249.

rità del bosco in cui i due protagonisti si sono smarriti, ingannevolmente bello e luminoso:

In kurzer Zeit hatten sie [der Soldat und der Schreiner] den Weg verloren und irrten in der Dunkelheit durch die Bäume, endlich sahen sie ein Licht. Das suchten sie auf und kamen zu einem schönen Schloß, das hell erleuchtet war, und haußen lag ein schwarzer Hund und auf einem Tisch neben saß ein rother Schwan [...].²⁴⁰

I tre *Zaubertiere* (animali magici) si ritroveranno in seguito schierati in una stanza del castello, in procinto di scatenare la loro aggressività nei confronti dei due uomini, dai quali saranno tuttavia prontamente soppressi (il cigno con arco e frecce). Nel corso delle due brevi e collettive apparizioni nessuno di loro si relaziona verbalmente con gli altri, e nella vicenda essi si configurano, pertanto, come creature sovranaturali silenti, particolarmente ostili e sinistri.

3.5.3 *L'aquila all'apice del regno degli uccelli*

La figura dell'aquila è nella raccolta presente nel solo KHM-I n. 82, *Die drei Schwestern*, incentrato sul diffuso motivo fiabesco del ratto d'amore, qui commesso nei confronti di tre sorelle da parte di tre possenti sposi-animali, a cui esse a loro insaputa sono state promesse in cambio di denaro e salvezza. Ciascuno dei tre è un esemplare della specie che domina rispettivamente il regno terrestre della foresta (orso), quello dell'aria (aquila) e quello dell'acqua (balena), ed è introdotto, di volta in volta, come una creatura selvaggia e temibile, pronta a punire con la morte ogni incursione dell'uomo nel proprio territorio. L'aquila – nel capitolo *Bäume und Thiere* della *Deutsche Mythologie* da Grimm menzionata immediatamente dopo gli uccelli domestici, in quanto al vertice di quelli selvatici a essi contrapposti²⁴¹ – è in apertura al *Märchen* collocata tra le fiere più spaventose che popolano lo *Zauberwald* (bosco incantato) in cui nessuno osa avventurarsi. Accanto a lupi, leoni e orsi mangiatori di uomini, essa è contraddistinta dalla raccapricciante pratica di cavare col becco gli occhi alle vittime, qua-

²⁴⁰ Ivi, *Der Soldat und der Schreiner*, p. 478; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 592: «Ci volle poco a perdersi per via, e vagando nel buio tra gli alberi [il soldato e il carpentiere] videro una luce lontana. Andarono in quella direzione e raggiunsero un bel castello tutto illuminato, vegliato da un cane nero, mentre su uno stagno stava accovacciato un cigno rosso; [...].» Miglio traduce «Tisch» (tavolo) come se fosse «Teich» (stagno), presumibilmente confidando in un errore di stampa dell'edizione originale tedesca.

²⁴¹ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506: «An der Spitze des wilden Gevögeis steht der Adler als König [...].»; trad. it.: Al vertice degli uccelli selvatici figura l'aquila come re [...].

le comune modalità di offesa dei rapaci, quantunque riconosciuta principalmente ai corvidi²⁴²:

Es war aber in der Nähe ein großer Wald, in den wagte sich kein Mensch, weil fürchterliche Dinge erzählt wurden, was einem all darin begegne: Bären, die die Menschen auffraßen, Adler, die die Augen aushackten, Wölfe, Löwen und alle grausamen Thiere.²⁴³

Un'esauriente prova di forza è dall'aquila offerta nel confronto col re che ha invaso il suo regno, quello dell'aria, intraprendendo una battuta di caccia col falcone²⁴⁴. In quest'occasione essa stritola il falcone con un artiglio e conficca l'altro nella spalla dell'uomo, minacciandolo di morte e intimandogli la consegna della seconda figlia in moglie:

Der König wollte mit seinem Spieß den Adler abhalten, der Adler aber packte den Spieß und zerbrach ihn wie ein Schilfrohr, dann zerdrückte er den Falken mit einer Kralle, die andern aber hackte er dem König in die Schulter und rief: ,warum störst du mein Luftreich, dafür sollst du sterben oder du gibst mir deine zweite Tochter zur Frau!²⁴⁵

Fra i tre animali in cui si trovano trasformati per volere di un mago tre fratelli, è nella nota di appendice dedicato spazio proprio alla figura dell'aquila, il cui ruolo di aiutante animale a favore di Reinald, protagonista di *Die drei Schwestern*, è ricondotto a quello del «Riesenvogel» (uccello gigante) Simurg, svolto per il giovane Sal nel poema epico persiano *Shahnameh*²⁴⁶.

²⁴² Nel KHM-II n. 21, *Die Krähen*, tale forma di accecamento è subita dai due malvagi compari durante l'attacco fatale delle tre cornacchie. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Krähen*, p. 418.

²⁴³ Ivi, *Die drei Schwestern*, pp. 266-267; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 353: «Nei pressi c'era un grande bosco nel quale nessuno osava addentrarsi, poiché si narravano le storie più spaventose sugli incontri che potevano capitare: orsi divoratori di uomini, aquile cavaocchi, lupi, leoni e animali capaci di ogni possibile ferocia».

²⁴⁴ Un altro riferimento alla *Falkenjagd* nei *Kinder- und Hausmärchen* (prima edizione) è presente nel KHM-I n. 32, *Der gescheidte Hans* (trad. it. ivi, p. 142: «Quel gran genio di Hans»). Al goffo protagonista, che ha riposto all'interno della giacca un astore dopo averlo strangolato, la madre rimprovera di non averlo posizionato da vivo sul braccio, come vuole la tradizione della falconeria. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der gescheidte Hans*, p. 143.

²⁴⁵ Ivi, *Die drei Schwestern*, p. 268; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 355-356: «Il re voleva bloccare l'aquila con l'arpione, ma quella glielo ghermi spezzandolo come una canna, poi con una zampa stritolò il falco, mentre con l'altra artigliò la spalla del re e disse: "Perché disturbi il mio aereo regno! Per questo morirai, a meno che tu non mi dia in sposa la tua seconda figlia!"».

²⁴⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 331.

Ciascuna fiera infatti, a dispetto della straordinaria aggressività mostrata nella prima parte della fiaba verso il re, si dimostra accondiscendente e generosa con Reinald, quale fratello delle rispettive spose, rapite molti anni prima e introdotte nel regno animale d'appartenenza; l'aquila, come il *Riesenvogel* in *Shahnameh*, fa dono al giovane di una delle sue penne, che al momento del bisogno gli permetterà di avvalersi dell'aiuto di un rapace di così grandi risorse e dimensioni quale essa è.

In ragione dell'aspetto maestoso, dell'acutezza dei sensi e della forza fisica sarebbe derivato, secondo Hans-Jörg Uther, il largo impiego della figura di questo volatile nel mito, in cui essa è largamente presente sia come messaggero degli dèi²⁴⁷ che come incarnazione degli stessi²⁴⁸. Episodi di metamorfosi di divinità e altri personaggi mitici in questo nobile uccello sono contenuti nell'epica norrena dell'*Edda*: sotto la sua forma il gigante Thiassi rapisce Idun da Asgard e Odino compie il furto d'idromele, la bevanda che infonde l'estro poetico in chi la ingerisce, sottraendola a un altro gigante, Suttung²⁴⁹.

È interessante notare come in *Li tre Ri Animale* del *Pentamerone*, versione mediterranea della fiaba segnalata dai Grimm tra i testi che rimandano allo stesso nucleo narrativo di *Die drei Schwestern*²⁵⁰, la triade ferina sia composta da animali più docili e non ostili all'uomo, quali il cervo, il falco e il delfino. La trama del *cunto* di Basile si discosta, infatti, dal *Märchen* grimmiiano soprattutto per l'assenza dell'elemento orrorifico dello *Zauberwald* e delle sue creature, rappresentative di forze naturali violente e incontrollabili, i cui poteri sovrastano di gran lunga quelli umani. Diversamente dai *Tierbräutigame* di *Die drei Schwestern*, per imporre la propria volontà sul monarca di Verdecolle i re animali del *Pentamerone* devono, in modo assai meno istintivo, utilizzare la forza di una collettività chiamando a raccolta i propri sudditi, e misurarsi con lui indirettamente, attraverso la distruzione dei suoi possedimenti²⁵¹.

3.5.4 Vogelverwandlung come nucleo dell'azione in Jorinde und Joringel

Del KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*, la nota di appendice indica solo la fonte, rimandando alle pagine 104-108 dell'opera autobiografica del tedesco

²⁴⁷ La funzione dell'aquila come messaggero di Zeus è ricordata da Grimm nel breve passaggio di *Bäume und Thiere* a lei dedicato. Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

²⁴⁸ Cfr. H.J. Uther, *Adler*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 107.

²⁴⁹ Cfr. *Die Edda*, cit., p. 318.

²⁵⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 331.

²⁵¹ Cfr. G. Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, cit., pp. 700-703.

Johann Heinrich Jung-Stilling, *Heinrich Stillings Jugend* del 1777²⁵². Come rileva Josef Brestel, il testo di *Jorinde und Joringel*, contenuto nelle memorie giovanili di Stilling in qualità di fiaba narratagli dalla cugina e trasposto dai Grimm praticamente inalterato, riflette il contesto nel quale è stato originariamente modellato e, nonostante gli elementi di chiara matrice popolare, si distacca per forma e stile da tutti gli altri *Märchen* della raccolta grimmiana. La rappresentazione poetica della natura, la descrizione dell'interiorità emozionale dei personaggi, gli elaborati nomi dei protagonisti stessi sono, infatti, propri di una concezione della fiaba intesa come frutto artistico individuale, svincolato dai canoni del *Volksmärchen*²⁵³ (fiaba popolare). Anche Berendsohn considera il KHM-I n. 69 un caso isolato nei *Kinder- und Hausmärchen*, e ne indica le origini in un gruppo di ballate scandinave, che narrano anch'esse di una fanciulla trasformata in un uccello e liberata dal compagno, nonché in un canto popolare del 1600 in *Niederdeutsch*, che verte per sommi capi sulla stessa vicenda²⁵⁴.

Il motivo principale della fiaba e nucleo dell'azione è la *Vogelverwandlung*, in forme varie e tutte riconducibili ai poteri sovranaturali di una «Erzzauberin» (maga), che i due protagonisti si trovano ad affrontare dopo essersi smarriti in un bosco: a questa è attribuita la sistematica trasformazione di giovani donne (in numero addirittura superiore a settemila) nei più diversi tipi di uccelli, tutti maniacalmente conservati in apposite ceste nelle stanze del castello, la metamorfosi in usignolo di Jorinde, che avviene sotto gli occhi del fidanzato, nonché l'abitudine di assumere ella stessa l'aspetto di gufo²⁵⁵, oltre che di gatto²⁵⁶. Quest'ultimo aspetto comportamentale della maga, illustrato nella lunga parte introduttiva inerente al suo personaggio, dà luogo

²⁵² Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 322.

²⁵³ Cfr. J. Brestel, *Märchen als Lebensdichtung. Das Werk der Brüder Grimm*, Max Hueber Verlag, München 1938, pp. 55-56.

²⁵⁴ Cfr. W.A. Berendsohn, *Anhang. Jorinde und Joringel*, in Id., *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., pp. 265-268.

²⁵⁵ Il termine utilizzato da Jung-Stilling – e quindi dai Grimm – è «Nachteule», che ha tra le sue accezioni il significato di «Nachtfaherin, Hexe» (viaggiatrice notturna, strega), dimostrando un più esplicito rapporto con il sovranaturale e con l'infero rispetto a *Eule*. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 176, s.v. *Nachteule*. L'autometamorfosi in questo tipo di rapace, nondimeno, è singolarmente associata alle ore diurne, in quanto in quelle notturne la strega mantiene sembianze umane. Da rilevare, infine, come l'unica modifica sostanziale del testo di Jung-Stilling da parte dei Grimm riguardi l'esclusione di un animale (la lepre) dalle pratiche autometamorfiche della maga. Cfr. J.H. Jung-Stilling, *Heinrich Stillings Jugend* (1777), in Id., *Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft und häusliches Leben*, hrsg. von Dieter Cunz, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1968, pp. 73-75.

²⁵⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Jorinde und Joringel*, pp. 245-246.

nella raccolta al solo caso di *Selbstverwandlung* di una creatura mitica in un volatile e, al tempo stesso, all'unica apparizione di un uccello ritenuto connesso alle forze occulte come il gufo.

Il rapace appartiene alla famiglia degli strigidi, il cui stretto legame con la figura della strega è insito nella comune etimologia: dal greco «στρίξ, -γός» (uccello notturno, strige²⁵⁷) deriva il latino «strix, strigis» (strige, uccello notturno considerato di cattivo augurio²⁵⁸) e il termine italiano «strega»²⁵⁹; esso entra in scena al compimento della trasformazione di Jorinde, per volarle attorno tre volte lanciando il sinistro richiamo tipico della sua specie, e sparire poi in un cespuglio. Ne uscirà la maga, le cui recuperate fattezze umane denotano tratti in linea con lo stadio metamorfico appena attraversato (occhi fiammeggianti, naso adunco):

Eine Nachteule mit glühenden Augen flog dreimal um sie herum, und schrie dreimal Schuh-hu-hu-hu! [...] Nun war die Sonne unter; die Eule flog in einen Strauch, und gleich darauf kam eine alte krumme Frau aus diesem hervor, gelb un mager, große rothe Augen, krumme Nase, die mit der Spitze ans Kinn reichte.²⁶⁰

Nikolaus Henkel ricorda come le abitudini notturne e l'incompatibilità del gufo con la luce del sole abbiano portato a concepire questo animale come creatura che rifugge anche ciò che la luce simbolicamente rappresenta, vale a dire la verità divina, e ad associarlo quindi, in ragione della sua straordinaria capacità di vedere e sentire al buio, alla dimensione diabolica²⁶¹. Su quest'aspetto della natura del gufo, che prevede lo svolgimento delle sue attività vitali esclusivamente nelle tenebre, è fondato, oltre all'insieme di credenze medievali che ritengono gli strigidi incarnazioni

²⁵⁷ Cfr. L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*, cit., p. 1689.

²⁵⁸ Cfr. G. Campanini, G. Carboni, *Il Nuovo Campanini Carboni: latino-italiano, italiano-latino*, Paravia Casa Editrice, Trento 2012, p. 1632.

²⁵⁹ K. Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 125: «In Rom glaubte man, wie Ovid bemerkt, dass sich die Hexen in Käuzchen verwandeln und nach Belieben wieder Menschengestalt annehmen könnten»; trad. it.: A Roma, come dice Ovidio, si credeva che le streghe potessero trasformarsi in civette e a piacimento assumere nuovamente aspetto umano.

²⁶⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Jorinde und Joringel*, p. 246; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 315: «Poi una civetta con occhi ardenti le girò attorno tre volte, e per tre volte le gridò Sciù – hu – hu – hu! [...] Ormai il sole era tramontato; la civetta volò in un cespuglio, e subito dopo ecco sbucare una vecchia ricurva, gialla e smagrita, con grandi occhi rossi e un naso a becco che toccava il mento con la punta». Miglio traduce i termini «Nachteule», «Eule» con «civetta», interscambiabile con il gufo nel linguaggio popolare.

²⁶¹ Cfr. N. Henkel, *Eule*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., pp. 531-532.

di diavoli e streghe, il mito classico di Nittomene, figlia del re dell'isola di Lesbo: nella rievocazione ovidiana delle *Metamorfosi* ella è destinata da Atena a un'esistenza in cui l'oscurità possa proteggerla dalla vergogna di aver consumato rapporti incestuosi con il padre e, a tal fine, tramutata per mano divina in civetta²⁶², animale sacro alla dea, appartenente alla stessa famiglia del gufo e nel mito spesso con lui interscambiabile.

Contrapposta alla *Selbstverwandlung* della maga in un uccello infuosto come il gufo è la metamorfosi, sempre da lei provocata, di Jorinde in usignolo, che avviene al crepuscolo, nel momento di massimo scoramento dei due protagonisti, e si compie – in un passaggio di grande finezza poetica – mentre la giovane cerca di esorcizzare i presagi che la opprimono in un mesto canto liberatorio²⁶³. Anche questa trasformazione ha un precedente mitico e precisamente nella storia di Tereo, Procne e Filomela, trattata nel libro sesto dell'opera di Ovidio²⁶⁴ e, come abbiamo visto, utilizzata ancor prima da Aristofane come presupposto degli *Uccelli*. Nella commedia la moglie di Tereo, immaginata a fianco del marito come «Usignola», dà prova della sua eccezionale musicalità facendosi udire fuori scena²⁶⁵, e il tono dolce e malinconico del suo canto, invocato da Tereo-upupa a suggellare l'accordo con i due ateniesi, è ascrivibile alla tragicità della figura di Procne, destinata a piangere in eterno la perdita del figlioletto Iti:

Upupa: Orsù mia compagna lascia / il sonno sciogli il canto / dei sacri inni con cui lamenti / dalla bocca divina il mio / e il tuo Iti molto lacrimato.

[...]

Suono di flauto, dall'interno: l'Usignola risponde all'Upupa.

Pisetero: Zeus, signore, che voce l'uccellino! Ha riempito di dolcezza tutta la siepe.²⁶⁶

²⁶² Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, cit., p. 43, vv. 572-575.

²⁶³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Jorinde und Joringel*, p. 246.

²⁶⁴ In alcuni testi la metamorfosi in usignolo è attribuita alla sorella Filomela, mentre quella in rondine a Procne. Tale mancanza di univocità è evidenziata da Giuseppe Messina alla voce *Filomela* del *Dizionario di Mitologia Classica* (cfr. G. Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 135). I versi di Ovidio sono suscettibili di alimentare dubbi a riguardo, anche se il «volo nelle selve», quale tratto identificativo dell'usignolo, e «il riparo sui tetti», tipico della rondine, potrebbero a diritto essere riferiti rispettivamente alla «consorte» (Procne) e alla «cognata» (Filomela) di Tereo, in quanto citate in questo ordine poco prima. Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, cit., p. 132, vv. 652-657.

²⁶⁵ Il suo ruolo sarebbe stato impersonato dall'aulista, suonatore di flauto nel teatro greco. Cfr. C.F. Russo, *Aristofane. Autore di Teatro*, cit., p. 236.

²⁶⁶ Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., p. 503, vv. 209-213.

L'abilità canora dell'usignolo, dovuta a una straordinaria ricchezza di toni ed estensione vocale, è comune dunque a queste due figure femminili e la loro misera condizione si riflette negli accenti tipicamente tristi dell'animale. In *Jorinde und Joringel* i due giovani scorgono, proprio mentre il sole sta tramontando, il malfamato castello della *Erzzauberin* e il richiamo «kläglich» (lamentoso) di una tortora invisibile sui faggi – dettaglio descrittivo inusuale, dal punto di vista stilistico, nell'ambito dell'intera raccolta – contribuisce a creare un'atmosfera intrisa di inquietudine, preparatoria dell'imminente metamorfosi di Jorinde:

Es war ein schöner Abend, die Sonne schien zwischen den Stämmen der Bäume hell ins dunkle Grün des Waldes, und die Turteltaube sang kläglich auf den alten Maibuchen. Jorinde weinte zuweilen, setzte sich hin in Sonnenschein und klagte. [...].

Jorinde sang: ‚Mein Vöglein mit dem Ringlein roth / Singt Leide, Leide, Leide / Es singt dem Täublein seinen Tod / Singt Leide, Lei – Zicküth! Zicküth! Zicküth!‘ Joringel sah nach Jorinde. Jorinde war in eine Nachtigall verwandelt [...].²⁶⁷

Se non per un potenziale collegamento tra la lamentosa *Turteltaube* (tortora), menzionata poco prima, e il *Täublein* destinatario a sua volta di funeste profezie, la struggente canzone di Jorinde appare una sorta di cameo, avulso dal resto del racconto. Berendsohn vi coglie in ogni caso un riferimento (da parte di Jung-Stilling, vero autore del testo) alla trama di una fiaba popolare, di cui una versione è presente come *Die Alte im Wald* nei *Kinder- und Hausmärchen*, al n. 37 del secondo volume. Nel *Märchen* – esaminato in questo lavoro tra quelli relativi alla colomba – un uccello di specie imprecisata svolge, infatti, un ruolo cruciale nell'epilogo, avendo nel becco l'anello necessario alla liberazione del principe, così come il recupero di fattezze umane da parte di quest'ultimo presuppone la morte (in senso figurato, mentre in altri casi, quali il KHM-I n. 66 *Hurleburlebutz*, il volatile deve essere effettivamente sacrificato in una sorta di rituale) della colombella bianca che egli era costretto a impersonare²⁶⁸. La triste ballata di Jorinde sarebbe, pertanto, *trait d'union* tra la fiaba di *Jorinde und Joringel* nella quale è incastonata e *Die Alte im Wald*, a cui effettivamente essa sembra rimandare. Dal confronto dei due *Märchen* emergono, peraltro, elementi

²⁶⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Jorinde und Joringel*, p. 246; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 314-315: «Era un bel crepuscolo, il sole riluceva attraverso i rami illuminando il verde scuro del bosco, e la tortora levava il suo lamento sugli antichi faggi. Jorinde a tratti piangeva, poi si sedette al sole e sospirò [...]. Jorinde cantava: “Uccellino mio con l'anellino rosso, / canta il tuo dolore a più non posso, / canta alla tortorella la sua morte, / canta dolore dolor... chiù, chiù, chiù”. E proprio allora, quando Joringel posò gli occhi su Jorinde, lei erà già un usignolo [...].».

²⁶⁸ Cfr. W.A. Berendsohn, *Anhang. Jorinde und Joringel*, in Id., *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 268.

comuni: anche in *Die Alte im Wald* la *Vogelverwandlung* è opera di un'anziana, palesemente una strega, che, oltre che di anelli di ogni genere, si avvale di uccelli tenuti prigionieri all'interno della sua dimora nel bosco, e a neutralizzare i suoi malefici sarà, anche qui, il partner della vittima²⁶⁹.

La fiaba che i Grimm traggono dall'opera di Jung-Stilling si caratterizza, dunque, per una presenza pervasiva degli uccelli, che costituiscono un tema ossessivo negli intenti della maga: ella non solo ne conserva a migliaia all'interno del castello, quale risultato della trasformazione di un pari numero di giovani donne, ma è dedita anche a esercitare su quelli in natura un'artificiosa attrazione, allo scopo di ucciderli e nutrirsi²⁷⁰.

Nella scena della liberazione di Jorinde gli uccelli appaiono ancora una volta – come già i corvi nel KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig* – raffigurati in una collettività quasi irrealistica per l'elevatissimo numero dei componenti. La loro incessante attività canora ne segnala la presenza a Joringel e lo guida nel castello verso la loro ubicazione, ove egli sorprende la maga intenta a occuparsi di questi animali, rinchiusi in ben «settemila cesti». Gli usignoli, tra cui si cela la bella Jorinde, sono a loro volta «molte centinaia» e la loro massa indistinta costituisce per il giovane motivo di momentaneo smarrimento e disperazione:

[...] er [Joringel] ging und fand den Saal, darauf war die Zauberin, und fütterte die Vögel in den sieben tausend Körben. [...] Er kehrte sich nicht an sie, und ging, beschah die Körben mit den Vögeln; da waren aber viele hunderte Nachtigallen; wie sollte er nun seine Jorinde wieder finden?²⁷¹

3.5.5 *L'oca, unica metamorfosi di animali in animali*

Il branco di oche bianche che nel KHM-I n. 27, *Der Tod und der Gänschirt* (*La morte e il guardiano d'ocche*²⁷²), segue fedelmente il proprio guardiano fin nell'estremo viaggio e, nel momento del trapasso, è trasfigurato e trasformato in un gregge di pecore di pari candore, costituisce nei *Kinder- und Hausmärchen* l'unico caso di metamorfosi di animali in animali, che esclude uno stadio umano precedente o successivo. Questo breve episodio – il primo dei tre, tutti contenuti nel primo volume, nei quali è riscontrabile la figura dell'oca – ha carattere di saga più che di fiaba, in ragione della tematica

²⁶⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Die Alte im Wald*, pp. 457-459.

²⁷⁰ Cfr. ivi, *Jorinde und Joringel*, p. 245.

²⁷¹ Ivi, p. 247; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 316: «[...] [Joringel] si addentrò fino a una stanza, dove c'era la maga che dava da mangiare agli uccelli chiusi nei settemila cesti. [...] Lui neppure la guardò, proseguì e si mise a ispezionare i cesti con gli uccelli. C'erano centinaia di usignoli, come poteva fare a trovare la sua Jorinde?».

²⁷² Trad. it. ivi, p. 123.

alta e delle modalità con cui è affrontata: un umile pastore si trova davanti alla barriera metafisica che separa il terreno dall'ultraterreno, rappresentata da un grande fiume dalle acque agitate, e nell'incontro con la personificazione della morte si dichiara pronto ad abbandonare il proprio mondo per quello nuovo, ubicato sulla riva opposta. L'al di là gli si presenta quale terra di grande bellezza, in cui, come in una parabola cristiana, gli spiriti puri e semplici sono incoronati re; a tal fine il protagonista è accolto dagli antichi pastori di anime, ovvero i patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe, e, con il trasferimento nella loro dimora, a essi accomunato²⁷³.

Nella vicenda gli animali sono tenuti a condividere, nel giudizio finale, la sorte dei rispettivi padroni: così come i cani e i gatti dell'avarò periscono con lui nei flutti del fiume in cui la morte lo ha scagliato, le oche guidate dal guardiano, connotate da un biancore sintomatico di purezza, compiono con successo la traversata e, a sancire il loro cambiamento di stato, sono tramutate in una specie animale a valenza simbolica:

Etliche Tage hernach kam der Tod auch zu dem Gänshirten, fand ihn fröhlich singen und sprach zu ihm: ‚willst du nun mit?‘ Er war willig und kam mit seinen weißen Gänsen wohl hinüber, welche alle in weiße Schafe verwandelt worden.²⁷⁴

Dei tre *Märchen* in cui compare – il secondo è *Die goldene Gans* (L'oca d'oro²⁷⁵), quarta sezione del KHM-I n. 64, *Von dem Dummling* – l'oca si caratterizza come animale parlante nel solo KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse*, che chiude il primo volume della raccolta. Questo *Tierschwank* è riconosciuto da Manfred Grätz come uno dei racconti popolari in cui, contrariamente alla maggior parte dei casi, questo palmipede riveste un ruolo attivo²⁷⁶ e in effetti, presentato ancora una volta nella pluralità di un branco, esso riesce a sottrarsi agli istinti famelici di una volpe procrastinando, grottescamente, all'infinito la fine delle preghiere che ha avuto la concessione di recitare come ultimo desi-

²⁷³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Tod und der Gänshirt*, pp. 128-129.

²⁷⁴ Ivi, p. 129; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 123-124: «Alcuni giorni dopo la Morte tornò dal guardiano d'ocche, e lo trovò tutto contento e canticchiante. Gli disse "Adesso ti va di venire con me?". Lui acconsentì e fino all'altra sponda seguì i passi della Morte con tutte le sue oche, e quelle si trasformarono in bianche pecorelle».

²⁷⁵ Trad. it. ivi, p. 292. La fiaba sarà trattata nell'ambito del paragrafo successivo, 3.6 *Gli uccelli prodigiosi*.

²⁷⁶ M. Grätz, *Gans*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 679: «Obwohl überwiegend passives Objekt, wurde die Gans doch für mehrere Erzählungen namengebend. Eine aktive Rolle spielt sie in einigen Tiermärchen [...] und vor allem in KHM 86 [...]»; trad. it.: «Benché prevalentemente oggetto passivo, l'oca ha dato il titolo a numerosi racconti. Ricopre un ruolo attivo in alcune fiabe di animali [...] e soprattutto nel KHM 86 [...]».

derio. Ai fini di un effetto umoristico la narrazione fa leva sulla natura rumorosa delle oche²⁷⁷, i cui schiamazzi sono l'immediata reazione del branco alla vista del predatore; questi sono espressi con il verbo onomatopeico *gacken* (sinonimo del più diffuso *gackern*), che è poi replicato nella sua prima sillaba, quale modo di pregare petulante e ossessivo, immaginato del tutto peculiare a questa specie: «Also fing die erste ein recht langes Gebet an: ga! ga! Und weil sie gar nicht aufhören wollte, wartete die zweite nicht, bis die Reihe an sie kam, sondern fing auch an ga! ga!» («E così la prima oca attaccò una preghiera bella lunga, e continuava a ripetere: Ga! Ga! Vedendo che la prima non la smetteva, la seconda non aspettò il suo turno e attaccò pure lei a dire: Ga! Ga!»)²⁷⁸.

3.6 *Gli uccelli prodigiosi*

Accanto all'effettiva facoltà di staccarsi dal suolo e librarsi in volo, ammirata dall'uomo sin dai tempi più antichi, qualità altrettanto eccezionali e attinenti alla sfera onirica del desiderio sono tipicamente assegnate agli uccelli dalla fantasia del mito e della narrativa popolare, a conferma del ruolo privilegiato loro riservato in questi campi rispetto agli altri animali. Tali figure di uccelli sono ricorrenti nel patrimonio favolistico di tutti i popoli, e secondo Gisela Just classificabili nelle categorie *Zaubervögel* (uccelli magici), *Wundervögel* e *Glücksvögel* (uccelli portafortuna). Con la premessa che determinate casistiche sono ibride e non possono essere nettamente separate le une dalle altre, vi si trovano compresi uccelli mitici come la fenice e il grifone, ma soprattutto volatili che si distinguono non tanto in base alla specie, che può restare imprecisata, quanto per le proprietà taumaturgiche, il potere di determinare la buona sorte dei proprietari o il materiale prezioso di cui essi sono costituiti²⁷⁹.

Nella raccolta grimmiana questo tipo di uccelli, per i quali è preferibile utilizzare il termine *Wundervögel* in senso omnicomprendente, è maggiormente presente nel primo volume e coinvolge, oltre a quelle sopra menzionate, figure tradizionalmente vicine a un contesto domestico e contadino quali il gallo, la chiocchia, l'oca e l'anatra, che si prestano ad accentuare il contrasto tra il carattere ordinario dell'animale in sé, nella sua larga diffusione, e l'aspetto miracoloso, prodigioso che rende quell'esemplare unico, oggetto delle mire di re e motivo di contesa tra i personaggi.

²⁷⁷ Proprio su questa caratteristica è fondato il leggendario episodio di storia romana relativo alle oche del Campidoglio, narrato da Livio (59 a.C.-17 d.C.) e rievocato da Schenda nel capitolo *Gans*. Cfr. R. Schenda, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, cit., p. 111.

²⁷⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Fuchs und die Gänse*, p. 279; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 374-375.

²⁷⁹ Cfr. G. Just, *Nachwort*, in Ead. (Hrsg.), *Vogelmärchen*, cit., pp. 163-164.

3.6.1 *L'uccello del ginepro*

La prima di queste figure in ordine di apparizione, senz'altro una delle più complesse e significative, è l'uccello sovranaturale del KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom*, fiaba in *Plattdeutsch* (variante dialettale della Germania settentrionale) la cui prima stesura avvenne per mano di uno dei principali pittori del romanticismo tedesco, Philipp Otto Runge. Essa fu da lui inviata – insieme a un'altra, *Von den Fischer und seine Frau* (*Il pescatore e sua moglie*²⁸⁰) – nel 1806 all'editore Johann Georg Zimmer di Heidelberg in segno di riconoscenza per una copia del *Des Knaben Wunderhorn* ricevuta in dono, e da questi inoltrata poi a Brentano, quale possibile contributo per la raccolta di nuovo materiale poetico popolare. Il racconto del *Machandel-Boom* (ginepro) apparve due anni dopo sul numero di luglio della rivista «*Zeitung für Einsiedler*» di Arnim, riscuotendo subito grande apprezzamento tra i romantici e suscitando in particolare l'interesse dei Grimm, che vi ravvisarono il modello ideale di *Volksmärchen* quanto a provenienza, forma stilistica e contenuto²⁸¹.

Nel piano di realizzazione di quello che sarebbe dovuto essere l'*Altdeutscher Sammler*, trasmesso a Brentano con l'epistola del 22 gennaio 1811, Grimm sostiene l'opportunità di inserire proprio «ein rungesches Märchen» (una fiaba di Runge) in apertura all'appello rivolto al pubblico, nella speranza di ricevere testimonianze di pari valore, delle quali anche la ricezione di pochi esemplari sarebbe sufficiente a decretare il successo dell'iniziativa²⁸². Nella bozza della *Aufforderung* la fiaba di Runge è poi citata con esplicito riferimento alla versione della «*Zeitung für Einsiedler*», indicata sia come modello da seguire per concezione e fedeltà alle fonti, sia come prova degli alti risultati che un'opera di ricognizione nel campo della poesia popolare, sino ad allora trasmessa solo oralmente, è capace di produrre²⁸³. Tra le caratteristiche che portarono questo racconto a una così elevata valorizzazione da parte dei fratelli Grimm, Rölleke segnala il rapporto diretto con la tradizione orale, immediatamente rilevabile dall'uso del dialetto, gli echi di antichi miti nella vicenda²⁸⁴, la presenza di elementi propri della *Tierfabel*,

²⁸⁰ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 80.

²⁸¹ Cfr. H. Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2004, pp. 58-59.

²⁸² Cfr. R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., pp. 161-162.

²⁸³ Ivi, p. 167.

²⁸⁴ Quello egizio di rigenerazione di Osiride, fatto a pezzi dal fratello e riportato in vita dalla compagna, quello classico di Orfeo ed Euridice, quello norreno di Thor, capace di rivitalizzare i resti di una capra assemblandoli, menzionati dai Grimm nelle note al «*wunderschönes Märchen*» (stupenda fiaba). Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 307.

tra cui *in primis* la figura del *Wundervogel* parlante²⁸⁵ (in *Von den Fischer und siine Fru*, inserito nella raccolta al n. 19 del primo volume, un ruolo analogo è affidato al *Butt*, corrispondente alla specie ittica del rombo²⁸⁶).

Nella struttura tripartita del racconto, messa in luce dalla specifica analisi di Winfried Freund, l'uccello domina la sezione finale, quella che, in un *Märchen* incentrato sul tema dell'immortalità della vita, descrive l'atto della rinascita dopo la morte, possibile grazie alla straordinaria *Lebenskraft* (forza vitale) del ginepro, presso cui è stato espresso il desiderio di concepimento e sono state poi deposte le spoglie della madre e del bambino²⁸⁷. Proprio le ossa di quest'ultimo, raccolte con cura dalla sorellastra dopo il pasto antropofago del padre, danno origine a un processo di purificazione, dalle cui vampate infuocate scaturisce il *Wundervogel*. Come in molte altre prodigiose apparizioni di creature alate della raccolta, l'uccello accresce il mistero intorno alla sua figura spiccando subito il volo e uscendo rapidamente di scena; esso è di una specie a sé rispetto a quelle in natura, connotata da grande bellezza e abilità canora:

Mit des, so ging daar so'n Newel van den Boom, un recht in den Newel da
brennt dat as Fүүr, un ut dat Fүүr daar flog so'n schönen Vagel herut, de sung
so herlich un flog hoch in de Luft, un as he weg was, do was de Machandel-
boom, as he vörheer west was, un de Dook mit de Knaken was weg.²⁸⁸

L'associazione tra fuoco e genesi dell'animale rimanda all'antico mito dell'araba fenice, capace di rinascere dalle proprie ceneri dopo l'incendio del nido, costruito periodicamente sulla palma più alta e con erbe autocombustibili²⁸⁹. L'interpretazione allegorica prevalente nel mondo classico, in base a cui il fuoco riveste una funzione rinnovatrice e le ceneri una funzione purificatrice e liberatoria²⁹⁰, si accorda del resto alla tematica della fiaba, anch'essa tesa a rappresentare l'eterno ciclo di rigenerazione della natura e, più esattamente, la vittoria del principio vitale di cui sono portatrici la madre e la sorellastra del bambino, su quello distruttivo che anima le azioni della matrigna.

²⁸⁵ Cfr. H. Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, cit., p. 60.

²⁸⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Von den Fischer und siine Fru*, pp. 100-105.

²⁸⁷ Cfr. W. Freund, *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, cit., pp. 130-131.

²⁸⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Von den Machandel-Boom*, p. 179; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 208: «A un tratto dall'albero cominciò a levarsi un fumo, e in mezzo a quel fumo bruciava una fiamma, e da quella fiamma sbucò un bellissimo uccello, che cantava soave e si levò alto nell'aria, e quando scomparve il ginepro tornò come prima: e pure il fazzoletto con le ossa era sparito».

²⁸⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 1833, s.v. *Phönix*.

²⁹⁰ Cfr. W. Bies, *Phönix*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 1022.

La comparsa dell'animale al posto del mucchietto di ossa prefigura al tempo stesso un caso di reincarnazione, accomunando il personaggio ai numerosi uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen* frutto di processi metamorfici. Ancorché qualificabile come *Seelenvogel*, il volatile si distingue nelle successive comparse soprattutto per le qualità straordinarie, capaci di esercitare grande potere di fascinazione sugli uomini: il suo canto, in particolare, irretisce gli ascoltatori al punto che essi interrompono ogni attività in corso e donano tutto quello che viene loro chiesto, pur di poterlo ascoltare ancora. L'orafo si precipita fuori dal suo laboratorio senza una pantofola, e per quell'estasi non esita a sacrificare la catena d'oro a cui sta lavorando²⁹¹; in modo simile il *Wundervogel* ottiene un paio di scarpe rosse da un calzolaio e una mola di pietra da un mugnaio, che, in ragione della propria portentosa natura, riesce a portare legata al collo, reggendo gli altri oggetti con gli artigli²⁹².

In occasione dell'esibizione presso il calzolaio, che cattura l'attenzione, oltre che dell'uomo, anche di sua moglie, dei bambini e dei domestici accorsi in strada, è fornita una descrizione del volatile che ne esalta i colori e lo relazione con il mondo dei minerali preziosi – caratteristica comune ad altri *Wundervögel*²⁹³ – e degli astri, suggerendo l'attinenza a dimensioni altre rispetto a quella terrena: «[...] un keemen all up de Straat, un segen den Vagel an, wo schön he was, un he hadd so recht roode, un gröne Feddern, un um den Hals was dat as luter Gold, un de Oogen blinkten em in Kopp, as Steern» («[...] e tutti uscirono in strada, a guardare quell'uccello così bello, che aveva bellissime piume rosse e verdi, e intorno al collo una specie di luce abbagliante dorata, mentre gli occhi gli brillavano sulla testa come stelle»)²⁹⁴.

L'uccello si rivela ben presto parlante e, per attirare l'attenzione e quindi interagire verbalmente con i citati artigiani, offre prova di estro poetico elaborando l'esperienza di morte e rinascita in versi cantati, che denunciano al tempo stesso i misfatti commessi dalla matrigna contro la sua persona. Al pari degli avvertimenti in rima rivolti dalle colombe di *Aschenputtel* al principe e della canzone intonata da Jorinde poco prima della metamorfosi in usignolo, le strofe dell'uccello del ginepro hanno i tratti arcaici di un *Volkslied* e contengono termini onomatopeici che riproducono il verso dell'animale:

²⁹¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Van den Machandel-Boom*, p. 180.

²⁹² Ivi, p. 181.

²⁹³ I riflessi dorati intorno al collo indicano la possibilità che questa parte anatomica possa essere dello stesso metallo che costituisce l'intera struttura dei *Wundervögel* del KHM-I n. 57, *Vom Goldnen Vogel*, e del KHM-I n. 64, quarta sezione, *Die goldene Gans*.

²⁹⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Van den Machandel-Boom*, p. 181; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 210.

Min Moder de mi slacht't
 min Vader de mi att
 min Swester de Marleeniken
 söcht alle mine Beeniken
 un bindt se in een siden Dook
 legts unner den Machandelboom
 kywitt, kywitt! ach watt een schön Vagel bin ick.²⁹⁵

In appendice è rilevato come strofe assai simili nel contenuto fossero state, molti anni prima, da Goethe inserite nella scena del carcere dell'*Urfaust* (e poi, inalterate, anche nel *Faust*), dove sono pronunciate da Margarete, imprigionata e condannata a morte per lo stesso delitto della matrigna di *Van den Machandel-Boom*, l'infanticidio. Tra le differenze che il testo goethiano – dai Grimm interamente riportato e attribuito «unstreitig» (incontestabilmente) a fonti orali popolari²⁹⁶ – presenta rispetto a quello del KHM-I n. 47 vi è l'assenza del verso onomatopoeico dell'uccello e il fatto che quest'ultimo sia un comune *Waldvöglein*, alla cui proverbiale libertà di azione è contrapposta la costrizione in cella della giovane²⁹⁷.

Un ultimo rilevante aspetto del *Wundervogel* del ginepro attiene alla funzione di vendicatore e giustiziere esercitata nei confronti della matrigna, che lo accomuna alle figure del passero del KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, e delle cornacchie del KHM-II n. 21, *Die Krähen*: mentre le scarpe rosse e la catena d'oro (da Winfried Freund interpretate come simboli, rispettivamente, del grembo materno e dell'immortalità della vita²⁹⁸) vengono dal volatile offerte in dono a Marleenken e al padre, la macina del mulino – simbolo di durezza di cuore e antico strumento di morte per i condannati – è lasciata cadere in testa alla donna che, spinta fuori casa dal turbamento che il canto rivelatore dell'uccello le procura, viene in tal modo giustiziata²⁹⁹.

²⁹⁵ Ivi, *Van den Machandel-Boom*, p. 180; trad. it. ivi, p. 208: «Mia madre m'ha macellato / mio padre m'ha mangiato / mia sorella, la Marlenette / m'ha raccolto ossa e gambette / in un sacco di seta annodate / e poi sotto il ginepro interrate / Cip! Cip! Son l'uccellino, son qui!».

²⁹⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 307.

²⁹⁷ Cfr. J.W. Goethe, *Faust/Urfaust*, testo originale con trad. it. di A. Casalegno, Garzanti Editore, Milano 1999, vol. II, p. 1260.

²⁹⁸ Cfr. W. Freund, *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, cit., p. 131.

²⁹⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Van den Machandel-Boom*, p. 184.

3.6.2 Altri Wundervögel rivelatori

In un'altra fiaba in *Plattdeutsch*, il KHM-II n. 10, *De drei Vügelkens*, uccellini di specie indefinita compaiono nei momenti più critici della vicenda a rivestire un ruolo che li avvicina alla *Vogelfigur* del *Machandel-Boom*, tanto che quest'analogia tra i due *Märchen* è segnalata nella relativa nota di appendice³⁰⁰. Anche in *De drei Vügelkens* l'apparizione dei volatili è legata a un crimine efferato come l'infanticidio, che in questo caso si ripete tre volte ed è commesso a danno di ciascun figlio della regina da parte delle sorelle di quest'ultima, invidiose in quanto i rispettivi matrimoni non hanno portato loro alcun frutto. Due bimbi e una bimba vengono, dunque, subito dopo la nascita gettati uno alla volta nel fiume affinché vi anneghino, ma sono salvati da un pescatore caritatevole, che provvede poi ad allevarli insieme alla moglie.

L'uccellino che si alza in volo appena ogni bimbo scompare inghiottito dai flutti, richiama senz'altro la tradizione del *Seelenvogel* simbolo dell'anima e, nella poesia popolare, soprattutto reincarnazione dei pii e degli innocenti uccisi ingiustamente – come abbiamo visto con l'uccello del ginepro e l'anatra in *Die drei Männlein im Walde* e *Die weiße und schwarze Braut* – pur senza poter essere propriamente identificato con esso, in quanto il testo narra di un pronto recupero dei bimbi «noch ewen lebennig» (ancora vivi) da parte del pescatore³⁰¹. Per questo, piuttosto che vere e proprie incarnazioni di defunti, i *drei Vügelkens* sembrano creature deputate da forze superiori ad annunciare che, a dispetto degli intenti malevoli delle due sorelle, il soffio vitale nei tre corpicini non si è spento. Questo aspetto è chiarito dagli stessi Grimm nella nota, in cui è interpretato anche il sibillino riferimento dei volatili ai gigli, rappresentativi dell'anima e della sua immortalità, e tracciato in proposito un parallelo con fiori simili (narcisi), che nel KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*, sono in rapporto con le esistenze dei dodici fanciulli. Le misteriose apparizioni dei tre uccellini, nell'economia della trama circoscritte ai pochi attimi che seguono ciascun tentato infanticidio, sono tra l'altro valorizzate come segno distintivo della versione tedesca della fiaba, nell'ambito del confronto fatto dai Grimm con altre due tratte rispettivamente dalle *Mille e una Notte* e dall'opera di Straparola (1480-1557):

Eigenthümlich dem deutschen [Märchen] und schön ists, daß aus dem Wasser jedesmal, wie das Kind hineingeworfen ist, ein Vögelchen aufsteigt, welches andeutet, daß der Geist das Leben sich erhalten hat, (denn die Seele ist ein Vogel, eine Taube), wie im Märchen von Machandelboom

³⁰⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 531.

³⁰¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *De drei Vügelkens*, p. 389.

(I. 47.); darauf beziehen sich auch die Worte im Vers ‚zum Lilienstraus‘ sie wollen sagen, das Kind war zum Tode bereit (d.i. todt) bis auf weitem Bescheid (Gottes) aber ist es gerettet; die Lilie lebt noch, denn die Lilie ist auch der unsterbliche Geist (s. das Märchen von den zwölf Brüder [...]).³⁰²

Come l'uccello del ginepro, i tre *Vügelkens* si esprimono cantando nel linguaggio umano, in modo tuttavia più conciso e criptico, ovvero reiterando una strofa di quattro brevi versi, con cui non sono denunciati i misfatti e indicati i colpevoli, ma si allude a un salvifico intervento divino, che avrebbe deciso sulla sorte dei tre infanti diversamente rispetto alla volontà di morte delle due donne. Come i canti in versi di altre *Vogelfiguren* della raccolta, anche qui la quartina ripetuta da ogni volatile ha i tratti del canto popolare, e in questo caso i Grimm attestano l'autenticità di tale origine dal riscontro del terzo verso della strofa, «zum Lilienstraus» (al mazzo di gigli), in altri *Volkslieder* del Köterberg, che, come specificato all'inizio della narrazione, è l'area di provenienza del *Märchen*³⁰³. Nella libera traduzione di Camilla Miglio, volta a ricreare la scorrevolezza delle rime nella lingua italiana, viene a mancare l'allusione all'intervento divino, rintracciata dai Grimm nel secondo verso, «up weitem Bescheid» (fino a nuovo ordine), che dà adito a ipotizzare l'esistenza di una forza superiore e onnipotente. Ne risulta affievolito il legame delle tre creature alate col numinoso, quale esempio tra i più eclatanti nei *Kinder- und Hausmärchen* di questa arcaica specificità del ruolo degli uccelli nella cultura popolare:

Tom Daude bereit,
up wieter Bescheid,
tom Lilien-Strus:
wacker Junge, bist du's?³⁰⁴

³⁰² Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., pp. 531-532; trad. it.: Caratteristico della [fiaba] tedesca e bello è che dall'acqua, non appena un bimbo vi viene gettato, si alza in volo un uccellino, a significare che lo spirito, la vita si è conservata (perché l'anima è un uccello, una colomba), come nella fiaba del ginepro (vol. I, n. 47); a questo si riferiscono anche le parole nel verso "al mazzo dei gigli", esse vogliono dire che il bimbo era pronto alla morte (cioè morto) fino a nuovo ordine (di Dio), tuttavia è salvo; il giglio vive ancora, perché il giglio è anche lo spirito immortale (vedi fiaba dei dodici fratelli [...]).

³⁰³ Ivi, p. 532, nota a piè di pagina: «Dieser Vers geht auch in andere Volkslieder der dortigen Gegend über»; trad. it.: Questo verso ricorre anche in altri canti popolari della zona.

³⁰⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *De drei Vügelkens*, p. 389; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 451: «Prepararmi a morire, / io non posso far di più, / i gigli potran dire / Bimbo mio, sei forse tu?».

La portata sovranaturale dell'evento si rispecchia in occasione della prima apparizione nella reazione delle due sorelle, che alle parole del piccolo volatile fuggono impaurite, temendo per la loro stessa vita³⁰⁵. Ciò nonostante la visione non rappresenta un deterrente per le sciagurate, che non esitano, dopo non molto, a tentare di eliminare con le stesse modalità anche il secondo e il terzogenito della regina.

Mentre i tre uccellini si materializzano a testimoniare, attraverso enunciati sibillini come i responsi di un oracolo, che in tutti e tre i casi la vita ha prevalso sulla morte, la funzione rivelatrice dell'orrendo crimine perpetrato da congiunti – in *Vom Machandel-Boom* assolta da un'unica *Vogelfigur*³⁰⁶, che si occupa anche di eseguire materialmente la punizione – è qui svolta da un uccello a sé stante³⁰⁷. Questo è introdotto nella seconda parte della fiaba e, custodito in una gabbia, fa parte, insieme a una bacchetta e a un'acqua attinta da un pozzo speciale³⁰⁸, di una triade magica di oggetti in possesso dei quali entra la bambina, una volta cresciuta e partita alla ricerca dei fratelli. Il loro reperimento le è suggerito, non a caso, da una «ale Fru» (vecchia) del bosco, quale sorta di Magna Mater tipicamente in contatto con la dimensione sovranaturale e i segreti più reconditi della natura. Così come la bacchetta serve a sciogliere l'incantesimo che ha assegnato a un principe le sembianze di un cane nero e l'acqua a riportare in salute la regina, l'uccello, trovato nei pressi di un castello in una gabbia paradossalmente appesa a un albero, dà prova della sua natura prodigiosa comunicando al momento opportuno attraverso un canto, anch'esso nella lingua degli uomini. A differenza di quello breve ed ermetico dei tre uccellini, esso offre un chiaro resoconto degli avvenimenti e ha funzione risolutiva: avvalorando il racconto del pescatore e smascherando le due sorelle, ristabilisce infatti l'ordine a lungo turbato, con la famiglia reale finalmente riunita e le colpevoli condannate al rogo.

Sia per il contenuto – la rivelazione di un crimine secondo una struttura narrativa paratattica – che per lunghezza e cadenza della strofa, il canto si avvicina notevolmente a quello dell'uccello del ginepro³⁰⁹:

³⁰⁵ *Ibidem*: «Da dat de beiden hörten, kregen se de Angst up'n Lieve un makten, dat se fort keimen»; trad. it.: Quando le due sorelle lo sentirono, temettero per la loro vita, e fuggirono).

³⁰⁶ Se, tuttavia, la pluralità dei volatili non fosse esplicitata nel titolo, il testo di per sé non lascerebbe escludere che sia un unico uccellino a levarsi in volo e cantare la strofa, tutte e tre le volte che un figlio della regina viene gettato nel fiume.

³⁰⁷ Anche in questo caso il testo non porta, in verità, a scartare l'idea che si possa trattare dello stesso volatile, già apparso tre volte, e questa eventualità, o l'incertezza a riguardo, infittisce il mistero intorno alla sua figura.

³⁰⁸ Dai Grimm assimilata alla miracolosa acqua della vita oggetto della fiaba successiva, il KHM-II n. 11, *Das Wasser des Lebens* (L'acqua della vita). Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 532; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 456.

³⁰⁹ I due canti, infatti, sono lunghi rispettivamente otto e sette versi, ciascuno dei quali composto da un numero di sillabe che va da sei a otto.

De Möhme (Mutter) sitt allein,
 wol in dat Kerkerlein!
 O König, edeles Blod!
 Dar sind dine Kinner god.
 de falsken Süstern beide,
 de dehen de Kinnekes Leie,
 wol in des Waters Grund,
 wo se de Fisker fund!³¹⁰

Un altro *Wundervogel* rivelatore o, meglio, un uccello spacciato per tale è a capo della lunga serie di eventi che ribaltano la sorte dello scaltro protagonista del KHM-I n. 61, *Von dem Schneider, der bald reich wurde* (Come un sarto si fece ricco³¹¹), e – al pari di molti uccelli prodigiosi della raccolta – costituisce il punto di avvio dell’azione. In questo caso il ruolo del *Wundervogel* è più che tipicamente passivo: si tratta infatti di un tordo morto di freddo, trovato da un sarto sul suo cammino in una rigida giornata invernale. Millantando le qualità divinatorie dell’animale di fronte al fratello presso cui si è recato, l’uomo fa sì che sembri il tordo a svelargli la presenza di vettovaglie ubicate in più punti della casa, ma che in realtà lui stesso, attraverso i vetri della finestra, ha intravisto la cognata nascondere per dividerle con l’amante:

Der Schneider aber zog seine erfrorene Droßel heraus, da sprach sein Bruder: ‚mein, was thust du mit der gefrorenen Droßel?‘ – ‚Ei! Die ist viel Geld werth, die kann wahr sagen!‘ – ‚Nun so laß sie einmal wahrsagen!‘ – Der Schneider hielt sie ans Ohr und sprach: ‚die Droßel sagt: es stünde eine Schüssel voll Braten im Ofen.‘ – Der Mann ging hin und fand den Braten [...].³¹²

Grazie all’entusiasmo suscitato dalle rivelazioni il sarto può cedere il tordo in cambio della cassa in cui si è rifugiato il parroco-amante; successivamente riuscirà a estorcere al religioso una buona somma di denaro, e, continuando a sfruttare spregiudicamente le circostanze, a diventare addirittura padrone dell’intero villaggio³¹³.

³¹⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *De drei Vügelkens*, p. 391; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 454: «Sta sola la mamma bella / nel buio di una cella! / Oh re di nobile corte, / ai tuoi figli aride la sorte. / Le due perfide sorelle / Ne hanno fatte delle belle! / Nel fiume li hanno gettati / Ma il pescatore l’ha trovati!».

³¹¹ Trad. it. ivi, p. 273.

³¹² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Von dem Schneider, der bald reich wurde*, p. 220; trad. it. ivi, pp. 273-274: «A quel punto il sarto tirò fuori il suo tordo, e il fratello gli disse: “Ma che ci fai con quel tordo assiderato?” “Eh! Vale un bel po’, è un tordo indovino!”. “E fagli indovinare qualcosa!”. Il sarto l’avvicinò all’orecchio e disse: “Il tordo dice: c’è un arrosto nel forno”. L’uomo andò a vedere e trovò l’arrosto».

³¹³ Cfr. ivi, pp. 220-222.

Al netto della tendenza al grottesco dello *Schwank*, la propensione del fratello a credere nell'esistenza di un «tordo indovino» si accorda sia con l'antica associazione degli uccelli alle pratiche di preveggenza e divinazione, propria in particolare – come emerso profusamente dall'analisi della commedia aristofanica – del mondo classico, sia con la specifica attenzione riservata al tordo da alcune credenze popolari diffuse nell'ambiente rurale, in cui la vicenda si svolge: come riportano i Gattiker, la scelta dei rami più o meno alti su cui posarsi da parte di questo volatile, così come la diversa intonazione del suo canto, lascerebbe dedurre considerazioni predittive riguardo al tempo meteorologico e all'arrivo della buona stagione³¹⁴.

3.6.3 Wundervögel affini alla dimensione minerale

Gli altri uccelli prodigiosi dei *Kinder- und Hausmärchen* rivestono ruoli passivi e minoritari, benché abbiano spesso come caratteristica comune quella di rappresentare il punto di partenza dell'azione, il perno attorno a cui ruotano le vicende dell'eroe e dei personaggi. Si tratta di creature anch'esse a metà tra la dimensione animale e un'altra, la quale, anziché dei morti o del numinoso, è quella minerale. Il volatile d'oro del KHM-I n. 57, *Vom goldnen Vogel*, è il primo di tale serie, collocato in una parte della raccolta particolarmente densa di *Vogelfiguren*: ciascuno dei *Märchen* dal n. 56 al n. 61 del primo volume ne comprende qualcuna e, poco dopo, a un'altra concentrazione contribuiscono in vario modo ognuna delle quattro sezioni di cui è composto il KHM-I n. 64, *Von dem Dummling*. Come la bianca colomba di quest'ultimo (prima sezione, *Die weiße Taube*), che per analogia è menzionata dai Grimm in appendice³¹⁵, anche questo volatile è responsabile dei furti che si ripetono nel giardino regale, da cui ogni notte scompare una delle mele d'oro prodotte da uno speciale albero. Il protagonista, l'unico dei tre figli del giardiniere – tipicamente il più giovane – che riesce a non farsi sopraffare dal sonno durante la guardia, sorprende l'animale nel frutteto e tenta di abbattearlo con l'arco. L'epifania del *goldner Vogel* avviene allo scoccare della mezzanotte, quale soglia temporale che permette l'interazione tra creature di mondi diversi, e il suo arrivo è annunciato da un improvviso frullare d'ali, appena percettibile nel silenzio notturno. Al contrario della *weiße Taube* del KHM-I n. 64, le cui razzie sono finalizzate a innescare un processo che porti a sciogliere l'incantesimo che la ha privata dell'originario aspetto umano, l'attrazione del *goldner Vogel* per le mele d'oro appare meramente fisiologica, determinata dalla natura aurea cui esso stesso partecipa:

³¹⁴ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 71.

³¹⁵ Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 313: «No. 64. I. von der weißen Taube hat denselben Eingang [...]»; trad. it.: Il n. 64, sez. I, della colomba bianca ha lo stesso inizio [...].

[...] der dritte Sohn legte sich unter den Baum und wachte und wachte, und als es zwölf schlug, da rauschte es so durch die Luft, und ein Vogel kam geflogen, der war ganz von purem Gold, und wie er gerade mit seinem Schnabel nach einem Apfel picken wollte, da war der Sohn des Gärtners her, und schoß eilends einen Pfeil auf ihn ab. Der Pfeil aber that dem Vogel nichts, als daß er ihm eine goldne Feder ausschoß, worauf er schnell fort-flog.³¹⁶

Sebbene l'uccello sia connotato anche da una sorta di invulnerabilità – la freccia che lo colpisce gli provoca la sola perdita di una piuma – il suo pregio principale agli occhi degli uomini è il fatto di essere costituito dal più prezioso dei metalli allo stato puro, che lo rende una potenziale fonte di prestigio e smisurato arricchimento: la piuma d'oro è dal re dichiarata di valore addirittura superiore all'intero reame, scatena la sua cupidigia e ciascuno dei tre figli del giardiniere si impegna a catturare tale rara creatura.

L'attrattività del *goldner Vogel*, tuttavia, sembra ridimensionata accanto a due successivi obbiettivi di conquista (un cavallo anch'esso d'oro, veloce come il vento, e una principessa d'incomparabile bellezza), tanto che il titolo della fiaba è giudicato non coerente con gli sviluppi narrativi sia da Berendsohn³¹⁷ che da Brestel³¹⁸, nelle rispettive analisi del *Märchen*. Gli stessi Grimm riportano nella nota come una più antica variante della fiaba sia incentrata, anziché sulla natura aurea, sul potere taumaturgico dell'uccello, che si rivela cruciale per la salvezza di un sovrano, e di conseguenza la straordinaria importanza del *Wundervogel* vi risulti «besser begründet»³¹⁹ (meglio fondata).

In quanto oggetto delle brame umane e, pertanto, deputata a ruoli piuttosto passivi, questa tipologia di *Wundervogel* dalla natura ibrida, che partecipa alla dimensione sia organica che inorganica, non dimostra in genere capacità di interazione verbale con gli altri personaggi. Il *goldner Vogel* non si presenta, dunque, nel KHM-I n. 57 come animale parlante e le sue modalità espressive si sostanziano, dopo le silenziose incursioni notturne nel frutteto, nel grido primordiale, «mörderlich» (tremendo) che

³¹⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vom goldnen Vogel*, p. 209; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 254: «Il terzo figlio si stese sotto l'albero e rimase a vegliare, vegliare, e al rintoccar della mezzanotte, nell'aria ci fu come un fruscio, e un uccello arrivò ad ali spiegate. Era tutto fatto d'oro puro, e proprio nel momento in cui col becco stava per cogliere la mela, il figlio del giardiniere si alzò, scoccò una freccia e lo colpì. Ma l'uccello non si fece niente, salvo perdere una piuma d'oro, dopo di che volò via alla svelta».

³¹⁷ Cfr. W.A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 50.

³¹⁸ Cfr. J. Brestel, *Märchen als Lebensdichtung. Das Werk der Brüder Grimm*, cit., p. 49.

³¹⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 313.

lancia quale segno di irritazione per il trasferimento dalla gabbia lignea in un'altra meno modesta³²⁰, e nel fischietto sintomatico di appagamento, emesso nell'epilogo³²¹.

Affinità ancora maggiori con il regno dei minerali sono proprie dell'oca d'oro della quarta sezione del KHM-I n. 64, *Die goldene Gans*, accomunabile quasi più a un oggetto magico che a un essere vivente. Dal momento della sua scoperta da parte di un giovane, che lo trova nel cavo di un albero abbattuto e se ne impossessa, il volatile è trasferito in una locanda, sfiorato dalle figlie dell'albergatore che vi rimangono attaccate una dopo l'altra, portato in aperta campagna dove altre quattro figure (un parroco, un sacrestano e due contadini) si aggiungono loro malgrado alla grottesca carovana, introdotto infine alla corte del re per suscitare l'ilarità della principessa, senza che di esso venga mai indicato alcun tipo di reazione, né altro segno di vitalità. Una volta che il protagonista comincia a cimentarsi nelle bizzarre prove imposte dal re, la fiaba cambia corso e l'oca esce bruscamente di scena, senza neppure che sia stato chiarito se e in che modo sia stata neutralizzata la misteriosa forza che tiene sette personaggi attaccati alle sue penne³²².

Il *Wundervogel* è, dunque, anche in questo caso motivo dominante nella sola prima parte del racconto e presenta, oltre alla costituzione metallica, anche un peculiare potere, che impedisce alle persone (diverse dal suo padrone) che lo toccano di staccarsene. Questa proprietà, nei suoi effetti simile a una *Verwünschung*, accresce l'enigma intorno all'animale, che del resto è scoperto dal giovane su consiglio di un «graues Männchen» dei boschi, e per questo sin da subito riconducibile alla sfera dell'occulto e del sovrannaturale: «Da sagte das Männchen: ‚hau diesen Baum ab, so wirst du etwas finden.‘ Der Dummling hieb da zu, und als der Baum umfiel, saß eine goldene Gans darunter» («Allora l'omino disse: “Taglia quest'albero, e troverai qualcosa”. Lo Sciocco cominciò a menar colpi e quando l'albero cadde, apparve un'oca d'oro») ³²³.

Manfred Grätz riporta come la figura dell'oca sia negli *Schwänke* ricorrente, soprattutto in quelli a carattere osceno o erotico, di cui anche *Die goldene Gans* lascia riscontrare qualche tratto³²⁴.

L'accostamento tra esemplari della categoria animale degli uccelli e dimensione aurea, frutto dell'elaborazione da parte della fantasia popolare del diffuso desiderio di arricchimento per vie fortuite, è ben presente

³²⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vom goldenen Vogel*, p. 210.

³²¹ Ivi, p. 213.

³²² Ivi, *Die goldene Gans*, pp. 232-233.

³²³ Ivi, p. 232; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 293.

³²⁴ Cfr. M. Grätz, *Gans*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 680.

nella stesura originaria della raccolta, in cui *Die goldene Gans* è collocato al n. 27 (trascritto per mano di Jacob e analogo nel contenuto alla versione poi pubblicata nei *Kinder- und Hausmärchen*³²⁵); altri due episodi sul tema sono *Die goldne Ente* al n. 22 (in questo lavoro già trattato relativamente alla figura dell'anatra) e *Vom goldnen Vogel* al n. 51, il cui manoscritto è andato perduto.

Nella prima edizione ulteriori esempi sono rappresentati dal KHM-I n. 60, *Das Goldei*, e dal KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, che contiene più figure di uccelli prodigiosi. Il primo è un frammento corrispondente alla parte iniziale di un racconto che si interrompe lontano dalla sua conclusione³²⁶; in esso l'elemento aureo non attiene alla costituzione del *Wundervogel*, che è un animale in carne e ossa, ma è circoscritto alle sue uova, alimento che l'uomo tradizionalmente ricava dagli uccelli e simbolo di potere generativo. Uova d'oro sono da un non meglio identificato «dunkelfarbiges Vögelchen» (uccellino scuro) deposte e messe docilmente a disposizione di una coppia di ragazzi che ne scoprono casualmente il nido in un bosco, durante l'abituale incetta di arbusti per la fabbricazione di scope. Il piccolo volatile, sorpreso a covare su un ramo di betulla dal più giovane dei fratelli, è stranamente non intimorito e non oppone neppure resistenza alla sottrazione dell'uovo, il cui scintillio attira l'attenzione del ragazzo:

Einmal gingen sie [ein paar arme Besenbindersjungen] in den Wald, und der jüngste stieg auf einen Birkenbaum und wollte die Aeste herabhauen, da fand er ein Nest, und darin saß ein dunkelfarbiges Vögelchen, dem schimmerte etwas durch die Flügel, und weil das Vögelchen gar nicht wegflog, und auch nicht scheu that, hob er den Flügel auf und fand ein goldenes Ei, das nahm er und stieg da mit herab.³²⁷

Dopo altri prelievi ripetuti su base quotidiana, fonte per i fratelli di facile ricchezza, la benevolenza dell'uccellino si estende sino all'estremo sacrificio: dimostrandosi improvvisamente animale parlante, esso chiede di essere

³²⁵ Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 117.

³²⁶ Proprio la presenza di episodi incompleti nella *Erstdruckfassung* mette in luce la differenza tra l'originaria concezione dell'opera e le successive edizioni, curate dal solo Wilhelm e orientate più alla fruibilità dei *Kinder- und Hausmärchen* presso il grande pubblico, che al rigore nei confronti delle fonti.

³²⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das Goldei*, p. 218; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 270: «Una volta [due poveri fabbricanti di scope] andarono nel bosco, e il più giovane salì su una betulla per tagliare qualche ramo, e lì trovò un nido. Dentro era posato un uccellino scuro, ma tra le piume c'era qualcosa che traluceva, e poiché l'uccellino non volava via, né mostrava timore, il ragazzo sollevò un'ala e trovò un uovo d'oro. Così lo prese e scese dall'albero».

consegnato a un orrefice acquirente delle preziose uova, al quale rivela poi, in versi rimati, come alcuni suoi organi possano procurare grandi fortune a chi se ne nutra³²⁸: «Wer ißt mein Herzlein / wird bald König seyn / wer ißt mein Leberlein / findet alle Morgen unterm Kissen ein Goldbeutelin!» («Mangiami mangiami il cuoricino, / e presto sarai principino. / Mangiami mangiami il fegatino, / e domani avrai l'oro sotto il cuscino!»)³²⁹.

Ruolo decisamente minoritario nell'ambito del lungo KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, riveste, infine, la chioccia d'oro con pulcini costituiti dallo stesso materiale, la cui fugace comparsa è legata anche qui a un uovo, da cui il gruppo di animali fuoriesce come per magia. La scena si svolge nell'ultima parte del *Märchen*, in cui la protagonista ricorre ai doni ricevuti dagli astri per blandire la rivale in amore e riavvicinarsi all'immemore compagno; i membri della famiglia di uccelli aurei, originata dall'uovo donato dalla Luna, mostrano nella fattispecie un comportamento del tutto simile a quello degli esemplari ordinari, pigolando e interagendo esclusivamente tra loro:

Und wie sie [die Frau] so saß, da fiel ihr das Ei noch ein, das ihr der Mond gegeben hatte und sie schlug es auf: ei! da kam eine Glucke heraus mit zwölf Küchlein ganz von Gold, die liefen herum und piepten und krochen der Alten wieder unter die Flügel, so daß nichts schöneres auf der Welt zu sehen war.³³⁰

Proprio in quanto *Wundervögel*, essi sono destinati a divenire immediato oggetto delle mire umane, e la loro presenza nella trama è funzionale alla capacità di suscitare interesse nella rivale, che la giovane volge a proprio vantaggio.

3.7 Specie ornitologiche peculiari e fantastiche

Valore liminare e ruoli peculiari sono assegnati ad altre *Vogelfiguren* sulla base dell'appartenenza a una determinata specie ornitologica, in quanto ritenuta per sua natura in possesso di abilità straordinarie o connessa a dimensioni altre, suscettibili di influire per vie indirette sulla vita degli uo-

³²⁸ In un'evoluzione poco chiara a causa del testo lacunoso, ciò indurrà l'uomo a chiedere la sorella dei ragazzi in sposa.

³²⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das Goldei*, p. 219; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 271.

³³⁰ Ivi, *Das singende, springende Löweneckerchen*, p. 354; trad. it. ivi, p. 398: «E mentre [la donna] se ne stava lì seduta, le tornò in mente l'uovo che le aveva donato la luna; lo aprì ed ecco sbucare una gallina con dodici pulcini tutti d'oro. I pulcini si misero a correre e pigolare qua e là e poi si rifugiarono sotto le ali della chioccia, e mai al mondo s'era visto niente di più bello».

mini. Tali uccelli si distinguono, quindi, nella vicenda pur senza essere il risultato di processi metamorfici e senza possedere tratti anomali rispetto agli altri esemplari della propria specie; al pari di alcuni *Wundervögel* già esaminati, essi mantengono inoltre un certo distacco dal resto dei personaggi, con cui interagiscono in minima parte o per nulla. A questa tipologia sono riconducibili, per motivi diversi, le figure dell'allodola e del gallo, e le creature alate fantastiche che, pur non esistenti in natura, sono riconosciute nei *Märchen* come specie a sé stanti.

3.7.1 *L'allodola e il gallo*

La grande vitalità e abilità canora che fanno dell'allodola un animale eccezionale e di per sé desiderabile, sono già espresse nel titolo *Das singende, springende Löweneckerchen* del KHM-II n. 2. Attraverso un intreccio di ampio respiro, che include numerose metamorfosi, processi di espiazione, animali parlanti e persino astri e fenomeni atmosferici personificati, esso riporta il lettore – dopo un episodio a forte carattere cristiano in apertura come *Der Arme und der Reiche* (Il povero e il ricco³³¹) – in piena atmosfera fiabesca e, quanto ai potenziali richiami ai miti classici³³², pagana.

L'allodola costituisce il punto di partenza dell'azione: un esemplare della sua specie è chiesto in dono a un padre dalla figlia più giovane, e preferito alle perle e alle pietre preziose desiderate dalle sorelle in ragione delle sue attestate caratteristiche canore e comportamentali; queste sono espresse dai participi «singende» (che canta) e «springende» (che salta) che nel testo accompagnano costantemente il termine dialettale «Löweneckerchen», utilizzato al posto del più comune «Lerche» (allodola)³³³. L'intento di accontentare la giovane porta l'uomo a cercare di catturare l'uccellino intravisto sulla cima di un fusto e, per questo, a confrontarsi con un terribile leone, che ne rivendica la proprietà:

[...] ganz oben auf der Spitze des Baums aber sah er [der Mann] ein Löweneckerchensingen und springen. „Ei! du kommst mir noch recht!“ sagte er und war froh [...]. Wie der aber an den Baum herantrat, sprang ein Löwe darunter auf,

³³¹ Trad. it. ivi, p. 387.

³³² La metamorfosi del leone in colomba, provocata dall'esposizione alla luce, è dai Grimm accostata a quella di Amore-Cupido nella storia di Amore e Psiche di Apuleio. Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 520.

³³³ Oltre a «Lerche», codificato dalla lingua ufficiale, i Grimm riportano in nota numerosi altri termini dialettali equivalenti, in tedesco e in olandese, dimostrando come sia da essi sempre considerato e indagato, tra i vari aspetti di un testo, quello linguistico. Cfr. *ibidem*.

schüttelte sich und brüllte, daß das Laub an den Bäumen zitterte: „wer mir mein singendes, springendes Löweneckerchen stehlen will, den fress' ich auf!“³³⁴

L'allodola, le cui gioiose manifestazioni vitali sono nel *Märchen* apprezzate anche dalla fiera, è effettivamente nota per i trilli di giubilo e la voce melodiosa – ben lontana, quindi, dai toni malinconici della tortora o da quelli sinistri del gufo – e per questo considerata dalla tradizione popolare un uccello di buon augurio, attivo nella bella stagione e uso a render merito agli dèi. A questo proposito nel *Deutsches Wörterbuch* è ricordato il diffuso riferimento a esso come «Lobvogel»³³⁵ (uccello che canta le lodi), mentre il corrispondente nome latino, *alauda*, deriva direttamente dal verbo *laudare* (lodare); anche i Gattiker riportano come il canto emesso dall'uccello in volo verticale verso il cielo sia nella simbologia cristiana interpretato come lode al Signore, e la costruzione del nido nei campi, anziché sui rami, quale sintomo di pregevole umiltà³³⁶.

Dopo essere stato consegnato dall'uomo alla figlia che si rallegra del dono, il piccolo volatile non è più chiamato in causa per tutto il resto della fiaba: l'uccellino che ha la facoltà di affascinare uomini e persino altri animali saltando e cantando, ha dunque, al pari di molti *Wundervögel*, funzione di puro oggetto di desiderio e di contesa, e si iscrive nel destino della protagonista come determinante ai fini della sua unione con un principe.

Un ruolo analogo, ugualmente fugace ma tutt'altro che marginale per la sorte dei personaggi, è assegnato all'allodola nel KHM-II n. 24, *Der Jud' im Dorn* (*L'ebreo nel rovetto*³³⁷). Come in *Das singende, springende Löweneckerchen*, anche qui il piccolo *Singvogel* è introdotto come creatura che, quando non svetta nel cielo, si posiziona nel punto a esso più vicino, ovvero sull'ultimo ramo di un albero; altrimenti invisibile date le minuscole dimensioni, da tale altezza esso attira l'attenzione degli uomini per la persistente attività canora, sintomo della sua grande vitalità.

Le parole di un vecchio ebreo, la cui aspirazione a entrare in possesso dell'animaletto segna, al contrario dell'eroina della fiaba precedente, l'inizio della rovina, esprimono ammirazione per il volatile e lo configurano co-

³³⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das singende, springende Löweneckerchen*, pp. 350-351; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., pp. 392-393: «[...] e in alto in alto, sulla cima [dell'albero, l'uomo] vide un'allodola che cantava e saltava. "Ehi! Capiti proprio a proposito!", disse, e tutto contento [...]. Ma appena quello fece per arrampicarsi, un leone sbucò fuori da dietro l'albero, si scrollò e ruggì, tanto da far tremare tutte le foglie: "Chi prova a rubare la mia allodola canterina e salterina me lo divoro!"».

³³⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 759-761, s.v. *Lerche*.

³³⁶ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., pp. 248-249.

³³⁷ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 507.

me una meraviglia del creato: «Da stand ein Baum und obendrauf auf dem höchsten Zweig saß eine kleine Lerche und sang und sang. „Gotts Wunder, was so ein Thierlein kann, hätt' ich's, gäb' viel darum'» («In quel punto c'era un albero, e lassù in cima, sul ramo più alto, c'era una piccola allodola che cantava, cantava. “Meraviglia di Dio, di cosa è capace un animaletto così piccolo! Pagherei qualunque cosa per averlo”») ³³⁸.

Il canto del gallo, certamente sgraziato rispetto a quello gioioso dell'allodola, ma portatore di forte significato simbolico, è l'elemento da cui derivano i numerosi riferimenti a quest'animale nella letteratura popolare. Come ricorda Pisetero al coro di uccelli nella commedia artistofanica, esso segnala all'uomo il sorgere del sole e l'alternanza del giorno e della notte, funzione che gli avrebbe conferito particolare riguardo da parte dei persiani, abitanti della terra delle sue lontane origini ³³⁹. Nelle fiabe il canto del gallo marca il limite temporale oltre il quale determinate possibilità sono precluse ³⁴⁰, e come tale è riscontrabile nel KHM-II n. 30, *Das blaue Licht* (*La luce azzurra* ³⁴¹), e nel KHM-II n. 42, *Die faule Spinnerin* (*La filatrice pigra* ³⁴²): nell'uno esso circoscrive alla notte il tempo in cui l'anziano servitore in congedo ha a disposizione la figlia del re, procuratagli dai poteri straordinari di uno «schwarzes Männchen» (ometto nero) ³⁴³, nell'altro annuncia il momento della trasformazione del filo in stoppa secondo le fantasiose indicazioni fornite dalla protagonista al marito ³⁴⁴.

Nella *Deutsche Mythologie* Grimm inserisce il gallo all'inizio della rassegna di *Vogelfiguren* del capitolo XXI, collocandolo insieme all'oca tra quegli uccelli domestici che nell'antichità sarebbero stati spesso utilizzati a scopi sacrificali. In tal senso egli sembra delineare una relazione tra la penuria di riferimenti mitici riguardo a queste specie e il loro atavico stato di asservimento all'uomo: «Von opferdiensamen Hausvögeln, namentlich dem Hahn und der Gans, sind mir wenig mythische Bezüge bekannt» ³⁴⁵

³³⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Jud' im Dorn*, p. 424; trad. it. ivi, p. 508.

³³⁹ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, cit., p. 519, vv. 481-487.

³⁴⁰ Tale ruolo è ancora più ricorrente nelle saghe, soprattutto quelle demonologiche; in esse il canto del gallo, annunciatore della luce del giorno, costringe il maligno a ritirarsi e a rinunciare ai suoi piani. Vedi in merito saghe n. 183, *Die Teufelsmühle*, e n. 207, *Die Teufelshufeisen*, contenute nel primo volume della raccolta grimmiana. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, cit., pp. 232 e 247.

³⁴¹ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 536.

³⁴² Trad. it. ivi, p. 584.

³⁴³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das blaue Licht*, p. 444.

³⁴⁴ Ivi, *Die faule Spinnerin*, p. 474.

³⁴⁵ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

(Tratti mitici di uccelli domestici sacrificabili, soprattutto il gallo e l'oca, mi sono poco noti).

In ogni caso, alla posizione dominante esplicitamente riconosciuta, subito a seguire, all'aquila tra gli uccelli selvatici, corrisponde quella analoga del gallo tra gli *Hausvögel* – è, tra l'altro, di questi l'unica figura trattata nella rassegna – dai quali esso si distinguerebbe, in particolare, per il pronunciato istinto di controllo del territorio. Proprio nell'abituale ricerca di postazioni elevate da cui vigilare, Grimm ravvisa un elemento della natura del gallo da mettere in relazione con l'uso diffuso nelle aree tedesche, a partire dal X secolo in quelle meridionali, di posizionare immagini dorate di questo animale sulla cima di torri e campanili, la cui oscura origine stimola la sua curiosità di studioso di tradizioni popolari. In questo contesto è inserito anche un richiamo al KHM-II n. 22 (n. 108 nelle edizioni successive alla prima), *Hans mein Igel* (*Hans mio porcospino*³⁴⁶), che presenta il gallo del protagonista appollaiato su un alto fusto: «In einem Märchen (no. 108) sitzt Hansmeinigels Hahn auf einem Baum des Waldes»³⁴⁷ (In una fiaba – la numero 108 – il gallo di Hans mio porcospino sta su un albero del bosco).

Hans mein Igel offre al tempo stesso l'unica rappresentazione del gallo nella raccolta come *Wundervogel*, dato che per il resto quest'uccello compare quale figura umoristica nei tre *Tierschwänke* attinenti al ciclo della coppia Hähnchen e Hühnchen. Il protagonista del *Märchen*, un fanciullo nato con il dorso ricoperto da aculei di porcospino, lascia la fattoria dei genitori e si trasferisce, portando con sé gallo, asini e suini, nella dimensione selvaggia del bosco, ritenuta in qualche modo più consona alla parte non umana della sua ibrida natura. Il gallo, a cui il testo si riferisce utilizzando spesso il termine colloquiale «Göckelhahn», partecipa al carattere sovranaturale del protagonista: è scelto, infatti, da quest'ultimo come cavalcatura, a tale scopo ferrato da un fabbro come un cavallo e, soprattutto, è capace di innalzarsi in volo con sopra di sé il padrone, fino in cima agli alberi più alti. Da tale posizione sopraelevata, così come quest'animale da cortile vigila abitualmente – secondo l'innata predisposizione rilevata da Grimm – sugli altri uccelli da cortile, il bimbo-porcospino ha modo di controllare le mandrie di asini e suini:

[...] der Vater [...] ließ ihm [Hans mein Igel] den Hahn beschlagen und als er fertig war, setzte sich Hans mein Igel darauf, ritt fort, nahm auch Schweine und Esel mit, die wollt' er draußen im Walde hüten. Im Wald aber mußte

³⁴⁶ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 499.

³⁴⁷ J. Grimm, *Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

der Hahn mit ihm auf einen hohen Baum fliegen, da saß er und hütete die Esel und Schweine [...].³⁴⁸

In un'altra occasione, quella del violento confronto di Hans-mein-Igel con un re che intende venir meno alla parola data, il gallo, benché di specie in realtà solo *flutterfähig*, vola fin sopra il portone del castello per andare a posarsi di fronte alla finestra regale³⁴⁹.

3.7.2 La fenice e il grifone

Alle specie ornitologiche di per sé straordinarie appartengono anche animali favolosi e interamente frutto della fantasia popolare come la fenice e il grifone, le cui figure universali hanno antichissime origini orientali. Le note peculiarità mitiche del primo di essi, in grado di immolarsi nel fuoco e rinascere purificato, sono tuttavia nella raccolta maggiormente ascrivibili all'uccello sovranaturale del *Machandel-Boom*, piuttosto che al Vogel Phönix dell'omonimo KHM-I n. 75. La fenice riveste qui, infatti, la stessa funzione del diavolo nel KHM-I n. 29, *Von dem Teufel mit drei goldenen Haaren* (*I tre capelli d'oro del diavolo*³⁵⁰), tanto che, in ragione dei diversi criteri di selezione adottati da Wilhelm, a causa di questa spiccata analogia Vogel Phönix sarà eliminato dalle edizioni successive alla prima. Entrambe queste figure hanno tratti inferi e abitudini antropofaghe, vivono inoltre con una più affabile controparte femminile, disposta ad aiutare l'eroe non solo a non essere divorato, ma anche a tornare a casa con l'agognato trofeo – rispettivamente i tre capelli d'oro del diavolo e tre piume della fenice – con cui dimostrare di aver superato la prova e sposare la donna amata.

Vogel Phönix è raffigurato nel testo come un essere brutale e vorace che vive in un castello oltre un'alta montagna, predilige la carne umana, la cui presenza, al pari di altri personaggi bestiali delle favole, avverte prontamente con l'olfatto, e ha l'abitudine di farsi rassettare ogni sera il piumaggio dalla compagna con un pettine. Accanto ad aspetti quali l'adozione del castello come dimora e la capacità di parlare il linguaggio degli uomini, che ne fanno una figura in parte umanizzata, rimandano alla natura di volatile il riferimento alle piume, che in numero di tre gli verranno strap-pate con un espediente dal «weißes Mamsellchen» (bianca damina), e

³⁴⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Hans mein Igel*, p. 419; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 500: «Il padre [...] gli fece ferrare il gallo e quando fu pronto Hans mio porcospino ci montò a cavalcioni e partì, portandosi appresso pure gli asini e i maiali che voleva allevare nel bosco. Arrivato nel bosco, il suo gallo dovette volare con lui in cima a un albero alto, da dove Hans mio porcospino controllava i maiali e gli asini [...]».

³⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 421.

³⁵⁰ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 128.

il fatto che esso, nel suo ambiente domestico, non si sieda al tavolo, ma si sistemi appollaiato sopra di esso: «Indem kam der Vogel Phönix heim, setzte sich oben auf den Tisch und sprach: ‚Ich wittere, wittere Menschenfleisch!‘ – ‚Ach was? ihr seht ja wohl, daß niemand hier ist‘ – ‚kämm mich nun‘, sprach der Vogel Phönix» («Intanto la fenice era tornata a casa, s'era messa sul tavolo e a un tratto esclamò: “Sento odore, sento odor di carne umana!” “Ma cosa dite! Non vedete che non c'è nessuno?” “E allora pettinami”, disse la fenice») ³⁵¹.

Vogel Greif è, invece, uno dei tre diversi tipi di *Vogelfiguren*, tutte a loro modo connotate da tratti eccezionali, che compaiono nel KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*. Tipicamente rappresentato nella mitologia greca come animale simbolo del potere divino, con corpo di leone e testa e ali di aquila, il grifone appare solitamente nelle fiabe e nelle saghe come *Riesenvogel* di aspetto non definito, ambiguo nell'atteggiamento verso gli uomini, nei cui confronti può rivelarsi benevolo o costituire minaccia, quale mostro ostile e aggressivo ³⁵². In *Das singende, springende Löweneckerchen*, unico *Märchen* della raccolta che conta la sua presenza, Vogel Greif è indicato dal «Nachtwind» (vento della notte) alla protagonista come mezzo di cui avvalersi per far ritorno in patria insieme all'amato principe ³⁵³. Nella fiaba geograficamente collocato – forse con riferimento alle origini orientali del suo mito – presso il Mar Rosso, quest'animale si configura come una creatura di proporzioni gigantesche, silente e ieratica, disponibile a offrire i suoi servizi alla coppia di giovani, pur mostrando in merito una certa ambivalenza. Qualora, infatti, nell'attraversare in volo la grande distesa d'acqua che li separa dalla loro terra, i due passeggeri non disponessero di un mezzo per far riposare un poco l'imponente volatile – nella vicenda è a tal fine utilizzata una noce magica, da cui scaturisce un albero – esso non esiterebbe a scaraventarli in mare ³⁵⁴.

3.8 Gli uccelli come enigmatici protagonisti delle favole di animali

Della dozzina circa di *Tierfabeln* ³⁵⁵ presenti nella prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* quattro contengono *Vogelfiguren*, che identificano tutte

³⁵¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vogel Phönix*, p. 258; trad. it. ivi, p. 336.

³⁵² Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 562.

³⁵³ Un ruolo simile è rivestito dal grifone nella saga n. 520, *Heinrich der Löwe*, del secondo volume delle *Deutsche Sagen*, che conta l'unica sua comparsa nella raccolta. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, cit., p. 586.

³⁵⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Das singende, springende Löweneckerchen*, p. 353.

³⁵⁵ In alcuni casi, quali ad esempio il KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse*, il confine tra *Tierfabel* e *Tierschwank* è labile.

personaggi di primo piano nelle rispettive vicende (così come del resto accade nei *Tierschwänken*), mentre nel resto dell'opera, quantunque diffusamente presenti, gli uccelli ricoprono ruoli secondari, per quanto spesso cruciali.

Secondo quanto affermato da Grimm nell'appassionato saggio *Wesen der Tierfabel*, in questo genere letterario a lui caro sarebbero preferibili volatili con cui la maggior parte del pubblico ha familiarità, rispetto a specie esotiche, di grossa taglia o confinate in aree del tutto selvagge. Al tempo stesso, a discapito della fruibilità delle loro figure agirebbe un eccessivo grado di asservimento nei confronti dell'uomo, che porterebbe, come nel caso del cane, del bue e del cavallo giudicati nell'ambito dei mammiferi troppo docili e «prosaïsch» (prosaici), all'inevitabile assegnazione di funzioni marginali e circoscritte. Ideali in una vicenda di animali parlanti sarebbero, in conclusione, specie ornitologiche fedeli in buona parte alla loro natura originaria, e al tempo stesso riconducibili a spazi territoriali frequentati anche dall'uomo: in tal senso è segnalata la ricorrenza nelle favole di animali del gallo, dell'allodola e del passero³⁵⁶. Proprio quest'ultimo è, del resto, il protagonista di due *Tierfabeln* della raccolta, mentre altri due volatili di piccole dimensioni, l'usignolo e lo scricciolo, di una ciascuno³⁵⁷.

In quanto inserite in una tipologia di *Märchen* che esclude l'elemento sovranaturale connaturato, invece, allo *Zauber Märchen*³⁵⁸, queste figure non presentano affinità o legami con una dimensione altra, rispetto al loro contesto naturale; nondimeno esse rivelano tratti eccezionali nel confronto con fiere pericolose o con l'uomo, riuscendo a costituire per questi, a dispetto delle minuscole proporzioni, un'inaspettata minaccia. Anche a questa propensione all'aggressività e alla vendetta, quale lato sinistro dell'indole di così piccoli volatili, può dunque in parte essere ricondotta l'impressione di inquietudine e spettralità che, secondo Grimm, gli uccelli sarebbero suscettibili di veicolare, e in base a cui sarebbero meno adatti, come categoria animale, al genere epico.

L'usignolo del KHM-I n. 6, *Von der Nachtigall und der Blindschleiche*, quale prima *Vogelfigur* in ordine di apparizione della raccolta, si connota per l'inaffidabilità e la spietatezza nei confronti dell'amico orbettino, a cui, in uno scenario arcaico di definizione delle caratteristiche delle singole specie ancora in corso, non restituisce l'occhio preso in prestito, lasciando per sempre lui e la sua stirpe nella cecità assoluta.

³⁵⁶ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. X.

³⁵⁷ Dei tre uccellini solo l'usignolo trova riscontro altrove nell'opera, in occasione della metamorfosi di Jorinde nel KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Jorinde und Joringel*, p. 246.

³⁵⁸ Cfr. W. Bies, *Tiermärchen*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. XIII, cit., pp. 625-626.

L'atto provoca comprensibile rancore nel rettile e trasforma in questo modo un sodalizio fraterno di lunga data in una faida senza fine³⁵⁹.

La *Tierfabel*, che, come indicato nella nota, proviene da fonti francesi, comprende alcune strofe con cui l'usignolo sancisce la distanza, anche fisica, che da quel momento andrà a interpersi fra i due animali. Nelle rime originali i Grimm ravvisano una più felice riproduzione degli accenti tipici di questo *Singvogel* rispetto alla traduzione tedesca, effettuata – stando a un appunto di Wilhelm su un *Handexemplar* (copia di lavoro) della fiaba – dallo stesso Jacob³⁶⁰. I termini francesi «si haut» sono poi accostati per assonanza a quelli in coda al canto di Jorinde nel KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*, aventi identica funzione onomatopica:

Die französischen Reime ahmen den Ton der Nachtigall glücklicher nach:
 „Je ferai mon nid si haut, si haut, si haut! si bas! / Que tu ne le trouveras pas!“
 Si haut! si haut! ahmt den Nachtigallgesang nach wie zicküth! ziküth! im
 Märchen vom Joringel.³⁶¹

Questo *Märchen*, che come altri di acclarata origine francofona sarà escluso dalle edizioni successive della raccolta, offre, dunque, come prima *Vogelfigur* un personaggio sostanzialmente amorale, attinente a una dimensione oscura e ambigua come quella notturna (messa in rilievo dall'etimologia tedesca del termine *Nachtigall*³⁶²), il quale, al di là dell'indiscussa abilità canora, possiede una natura subdola e insidiosa. Le credenze popolari riportate da Diann Rusch-Feja tendono a confermare questa percezione: in qualità di *Seelenvogel* l'usignolo incarnerebbe anime perdute e maledette, il suo canto malinconico sarebbe stato tradizionalmente messo in relazione a supposte doti di preveggenza, mentre in ambito classico i suoi toni lamentosi rievocano il lamento di Procne per la perdita del figlioletto, da lei stesso ucciso³⁶³.

³⁵⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Von der Nachtigall und der Blindschleiche*, pp. 73-74.

³⁶⁰ Rölleke riporta anche come la fiaba fosse compresa nella stesura originaria della raccolta inviata a Brentano nel 1810 (al n. 38), anche se di fatto, per ragioni ignote, non vi compare. Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 126.

³⁶¹ Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Iid, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 283; trad. it.: I versi francesi imitano più felicemente la componente melodica dell'usignolo: “Io farò il nido così alto, così alto, così alto! Così lontano! / Che tu non lo troverai!”. “Si haut! Si haut!” imita il canto dell'usignolo come “Zicküth! Ziküth!” nella fiaba di Joringel.

³⁶² *Nachtigall: Nachtsängerin*. Cfr. D. Rusch-Feja, *Nachtigall*, in K. Ranke (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. X, cit., p. 1122.

³⁶³ Ivi, pp. 1122-1123.

Von der Nachtigall und der Blindschleiche, tra l'altro, è collocato in apertura a un gruppo di quattro *Märchen* che, attraverso episodi quali il KHM-I n. 7, *Von dem gestohlenen Heller* (*La moneta rubata*³⁶⁴), e il KHM-I n. 8, *Die Hand mit dem Messer* (*La mano col coltello*³⁶⁵), dal carattere di saga più che di fiaba in quanto relativi a manifestazioni sovranaturali dagli sviluppi mesti e macabri³⁶⁶, conduce al KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*, in cui compaiono i corvi, volatili sinistri per eccellenza, qui frutto della trasformazione di dodici fratelli dal temperamento violento e irrazionale. Rappresentando questi ultimi la seconda *Vogelfigur* della raccolta, la categoria degli uccelli risulta già in apertura inscritta in contesti letterari piuttosto cupi e inquietanti.

La ricorrenza del passero nella favola di animali è da Grimm indicata non solo in *Wesen der Tierfabel*, dov'è associata alla maggiore familiarità con l'uomo della sua specie rispetto ad altre³⁶⁷, ma anche in due appelli rivolti al pubblico molti anni prima, ai fini della raccolta di nuovo materiale: l'uno pubblicato nel 1812 sul «Deutsches Museum» di Friedrich Schlegel, in conclusione al saggio che anticipava l'uscita di *Reinhart Fuchs* (avvenuta poi ventidue anni più tardi), l'altro diffuso da Vienna nel 1815 in forma di *Circular*. Nel primo si invita i lettori a verificare, nelle rispettive aree geografiche di residenza, e soprattutto nelle località più appartate e rimaste fedeli alla tradizione, l'esistenza di storie di animali, di cui l'elenco dei personaggi più comuni, in tutto composto da sette specie animali, comprende come uccelli il gallo e il passero³⁶⁸. Nel secondo, tra le varie tipologie poetiche popolari di cui si incoraggia la ricerca di testimonianze, la *Tierfabel* compare al secondo posto accanto ai *Kindermärchen* e alle saghe, e oltre all'invito a prestare a questo genere una particolare attenzione, ne sono specificate le principali figure, includendo nuovamente il gallo e il passero³⁶⁹.

Mentre nel KHM-I n. 35, *Der Sperling und seine vier Kinder*, una famiglia di passeri formata dal padre e quattro piccoli mette a confronto le rispettive esperienze sulla vita accanto agli uomini, volta essenzialmente a trarne vantaggio senza cader vittima di attacchi o molestie³⁷⁰, il KHM-I n. 58, *Vom*

³⁶⁴ Trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 36.

³⁶⁵ Trad. it. ivi, p. 38.

³⁶⁶ L'uno verte sui rimorsi che spingono un bambino ad apparire ripetutamente in forma di spettro dopo la morte, l'altro sul triste e cruento epilogo della relazione amorosa tra un elfo e una giovane. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., pp. 74-76.

³⁶⁷ Cfr. J. Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in Id., *Reinhart Fuchs*, cit., p. X.

³⁶⁸ Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Casel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 56.

³⁶⁹ Cfr. J. Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, cit., p. 594.

³⁷⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Sperling und seine vier Kinder*, pp. 150-152.

treuen Gevatter Sperling, è simile a un episodio del ciclo di *Reinhart Fuchs*, come da Grimm già segnalato nel saggio del 1812³⁷¹, e presenta il piccolo volatile come un animale che, se provocato dall'uomo, può animarsi di irriducibili propositi e diventare l'artefice della sua rovina. La conflittualità tra la specie umana e quella dei passeri prefigurata dal primo *Märchen*, trova quindi nel secondo un'avvincente rappresentazione, nel quadro di una lotta grottesca che, benché impari all'apparenza, si risolve con la vittoria della parte fisicamente più debole.

Per lo scriteriato rifiuto di deviare il veicolo ed evitare di investire un cane che giace privo di sensi in mezzo alla strada, un carrettiere viene perseguitato dal piccolo passero, che aveva nel quadrupede l'amico più fedele. Mettendo in atto un piano di vendetta basato sulle reazioni impulsive dell'avversario, l'uccellino si posa sul capo di ciascun cavallo e ripete insistentemente all'uomo il monito rimasto inascoltato, provocando la sua irritazione e portandolo a massacrare i suoi tre animali da tiro uno a uno; con lo stesso metodo lo induce poi a fare a pezzi anche la propria abitazione e, infine, ad annientare se stesso, tramite un incauto comando impartito alla moglie. Per le ridotte dimensioni, la capacità di spostarsi rapidamente in volo e infilarsi dappertutto senza mai compromettere la propria incolumità (riesce persino a riemergere indenne dalla bocca del carrettiere) il passero assume gradatamente i contorni di una sorta di apparizione spiritica, deputata da forze superiori ad annunciare al colpevole l'ineluttabile fine e a pungolarne la coscienza con l'ossessiva ammonizione: «Fuhrmann, es kostet dir dein Leben!» (Carrettiere, pagherai con la vita!)³⁷².

Proprio il passero, dunque, ripetutamente incluso tra le figure della *Tierfabel* più ricorrenti, sembra paradossalmente veicolare, meglio di ogni altra *Vogelfigur* della raccolta, quell'inquietudine spettrale da Grimm dichiarata motivo di incompatibilità degli uccelli col genere epico, al quale nondimeno, in quanto vicenda presentata in termini simili dal *Tierepos* di *Reinhart Fuchs*, la fiaba *Vom treuen Gevatter Sperling* rimanda. Nelle pagine tradotte dai manoscritti di *Roman de Renard* in quanto ritenute le più riuscite – e pubblicate poi in anteprima sul «Deutsches Museum» insieme al *Märchen* appena esaminato (la nota di appendice al KHM-I n. 58 rimanda infatti a sua volta al numero di maggio 1812 della rivista di Schlegel³⁷³) – un passero di nome Lünig nutre sentimenti altrettanto vendicativi nei confronti della volpe Reinhart che gli ha divorato i piccoli. Dopo aver portato un

³⁷¹ Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Casse*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., p. 64.

³⁷² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Vom treuen Gevatter Sperling*, p. 215; trad. it. di C. Miglio, *Tutte le fiabe...*, cit., p. 263.

³⁷³ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 314.

carrettiere, con una strategia identica a quella usata nella fiaba, a rovesciare il carro di provviste con cui placare la fame arretrata del bracco Morholt, il volatile attira quindi la volpe fuori dalla tana, affinché il cane possa sdebitarsi con lui attaccandola³⁷⁴.

Gisela Just cita il passero protagonista di *Vom treuen Gevatter Sperling* ad esemplificazione della classe di *Vogelfiguren* da lei denominata «Rächer und Richter» (vendicatori e giustizieri), a cui accosta per analogia creature alate mitologiche, vendicatrici per conto degli dèi quali le arpie, dal corpo di rapace e la testa di donna, incaricate di perseguire il sovrano cieco Fineo rivelatore di segreti divini, sottraendogli ogni alimento in procinto di essere da lui consumato³⁷⁵. Simile funzione punitiva contro i sovvertitori dell'ordine sociale e morale è assegnata sempre dal mito classico alle Erinni, simbolo del rimorso³⁷⁶, così come all'aquila divoratrice del fegato di Prometeo, reo di aver reso la specie umana più indipendente con il dono del fuoco³⁷⁷.

Entrambe le *Tierfabeln* contenenti la figura del passero sono parte della stesura originaria della raccolta: *Vom treuen Gevatter Sperling* vi compare al n. 4, con il titolo *Der getreue Gevatter Sperling* e un testo leggermente più succinto³⁷⁸, mentre per *Der Sperling und seine vier Kinder* era previsto il n. 28, anche se non fu materialmente inviata a Brentano insieme alle altre, in quanto ha come fonte proprio un libro posseduto dallo scrittore³⁷⁹.

Al pari del passero, infine, intenso spirito vendicativo anima nel KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*, anche un volatile di dimensioni minute per antonomasia come lo scricciolo, a cui la tenacia di sopravvivere in condizioni climatiche estremamente rigide e in paesaggi invernali coperti di neve vale l'epiteto di «Schneekönig» (re della neve), utilizzato nelle zone centrali della Germania³⁸⁰.

³⁷⁴ Come già segnalato, la fiaba è pubblicata col titolo *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lüning dem Sperling, und Morholt dem Rüden*. Cfr. J. Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, cit., pp. 56-64.

³⁷⁵ Cfr. G. Just, *Nachwort*, in Ead. (Hrsg.), *Vogelmärchen*, cit., pp. 169-170.

³⁷⁶ Cfr. G. Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 117.

³⁷⁷ Cfr. H.W. Stoll, *Die Sagen des klassischen Altertums*, Magnus Verlag, Stuttgart 1984, p. 6.

³⁷⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., pp. 16-17.

³⁷⁹ Dal quale era stata trascritta da Wilhelm, durante il soggiorno berlinese dell'autunno 1809. Cfr. H. Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, cit., p. 118.

³⁸⁰ Cfr. E. Gattiker, L. Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*, cit., p. 199.

Nella fiaba, che per quanto si apprende dalla nota ha, come *Vom treuen Gevatter Sperling*, un riscontro equivalente nel ciclo di *Reinhart Fuchs*³⁸¹, tutti gli esemplari della sua specie dimostrano un'indole straordinariamente caparbia e bellicosa: l'orso, che osa dubitare della natura regale dei piccoli dello scricciolo, è sia minacciato di ritorsioni da questi ultimi, che successivamente aggredito dal padre, indicato nel testo come «der alte König» (il vecchio re), il quale non esita a dichiarargli guerra affinché l'affronto sia lavato col sangue.

Il conflitto, tratteggiato con i toni comici dello *Schwank*, è condotto da tutti gli uccelli, a cui si uniscono in qualità di creature dell'aria anche alcuni tipi di insetti, contro i mammiferi nel loro complesso, e i primi emergeranno vincitori per mezzo di uno stratagemma, a spese – per assurdo – della volpe³⁸².

³⁸¹ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., p. 535.

³⁸² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, cit., *Der Zaunkönig und der Bär*, pp. 406-408.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

1. Testi di Jacob Grimm (in ordine cronologico)

- Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- Etwas über Meister- und Minnegesang* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- Über das Nibelungen Liet* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- Von Übereinstimmung der alten Sagen* (1807), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (1808), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Vorrede*, in Id., *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811), hrsg. von Otfried Ehrismann, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
- Beiträge zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst von Ferdinand Weckherlin. Stuttgart 1811. Bei Metzler. 8. 151 s.* (1812), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882.
- Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen* (1813), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. IV, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869.
- „Lohengrin“, herausgegeben von Glökle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813* (1813), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882.
- Volkssagen, Märchen und Legenden, gesammelt von Johann Gustav Büsching* (1813), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882.
- Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend* (1815), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884.
- Ein Märchen* (1816), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VI, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882.
- Deutsche Grammatik* (1819), Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1840.
- Selbstbiographie* (1831), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Reinhart Fuchs* (1834), Reimer, Berlin 1834.

- Reinhart Fuchs von Jacob Grimm*, Berlin 1834, bei Reimer, CCXCVI u. 452 s. (1834), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. V, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871.
- Deutsche Mythologie* (1835), Dietrische Buchhandlung, Göttingen 1835, <<https://archive.org/details/deutschemytholo08grimgoog>> (03/2018).
- Über meine Entlassung* (1838), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Vorrede zur zweiten Ausgabe* (1840), in Id., *Deutsche Rechtsalterthümer*, Dietrische Buchhandlung, Göttingen 1854, <<https://archive.org/stream/deutscherechtsa00grimgoog#page/n26/mode/2up>> (03/2018).
- Deutsche Mythologie. Vollständige Ausgabe* (1844), Marix Verlag, Wiesbaden 2007.
- Vorrede. Der Pentamerone oder: Das Märchen Aller Märchen von Giambattista Basile. Aus dem neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht* (1846), in Id., *Kleinere Schriften* 8, 1 (1890). *Vorreden, Zeitgeschichtliches und Persönliches*, hrsg. von Otfried Ehrismann, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 1992.
- Geschichte der deutschen Sprache* (1848), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim-New York 1970.
- Über den Ursprung der Sprache* (1851), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Rede auf Schiller* (1859), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Rede auf Wilhelm Grimm* (1860), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864.
- Über den Schlaf der Vögel* (1862), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884.
- Über Ossian* (1863), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. VII, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884.
- Études sur le roman de Renart, par W.J.A. Jonckbloet*, Groningue 1863, 405 s. (1863), in Id., *Kleinere Schriften*, Bd. V, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871.

2. Testi di Jacob e Wilhelm Grimm (in ordine cronologico)

- Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, hrsg. von Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007.
- Vorrede zu Teil I / Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, hrsg. von Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997.
- Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, hrsg. von Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997.
- Anmerkungen zu den Märchen Teil I / Teil II*, in Idd., *Kinder- und Hausmärchen. Erstdruckfassung 1812-1815*, hrsg. von Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997.
- Altdeutsche Wälder* (1813-1815), hrsg. von Wilhelm Schoof, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966.
- Vorrede* (1816), in Idd., *Deutsche Sagen*, hrsg. von Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994.
- Deutsche Sagen* (1816/1818), hrsg. von Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994.

- Kinder- und Hausmärchen* (1837), Dieterische Buchhandlung, Göttingen 1837, <[https://de.wikisource.org/wiki/Der_Froschk%C3%B6nig_oder_der_eiserne_Heinrich_\(1837\)](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Froschk%C3%B6nig_oder_der_eiserne_Heinrich_(1837))> (02/2017).
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854-1961 [opera proseguita da altri studiosi dopo la morte dei Grimm]), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984, Bde 1-32.
- Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm* (1857), hrsg. von Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001, 3 Bde.

3. Epistolari di Jacob e Wilhelm Grimm

- Grimm Herman, Hinrichs Gustav (Hrsgg.), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, Verlag von H. Böhlau, Weimar 1881.
- Rölleke Heinz (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart 2006, Bde 1-2.
- Schoof Wilhelm (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld 1953.
- (Hrsg.), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, Athenäum Verlag, Bonn 1960.

4. Letteratura primaria di autori romantici e pre-romantici

- Arnim Achim von, Brentano Clemens, *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder* (1805-1808), Winkler Verlag, München 1957. Trad. it. di Marina Cavalli, Dario Del Corno, *Il corno magico del fanciullo*, Rizzoli, Milano 1985.
- Goethe J.W., *Faust* (1790-1808-1832)/*Urfaust* (1887, postumo), testo originale con traduzione e note di Andrea Casalegno, Garzanti Editore, Milano 1999, 2 voll.
- Herder J.G., *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. von G.E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, pp. 447-497.
- , *Homer, ein Günstling der Zeit* (1795), in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Adolf Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880, pp. 305-323.
- , *Homer und Ossian* (1795), in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Adolf Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880, pp. 131-142.
- , *Shakespeare* (1773), in Id., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. von G.E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, pp. 498-521.
- , *Über Bild, Dichtung und Fabel* (1787), in Id., *Sämtliche Werke XV*, hrsg. von Bernhard Suphan, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1967, pp. 523-568.
- Jung-Stilling J.H., *Heinrich Stillings Jugend* (1777), in Id., *Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft und häusliches Leben*, hrsg. von Dieter Cunz, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1968, pp. 3-84.
- Novalis, *Blüthenstaub*, in *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798), Bd. I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
- , *Fragmente über Poesie* (1798), in Herbert Ürlings (Hrsg.), *Theorie der Romantik*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000, pp. 102-103.
- Schiller Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), hrsg. von W.F. Mainland, Basil Blackwell, Oxford 1957. Trad. it. di E. Franzini, W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale e altri scritti*, Fabbri Editori, Milano 2005.

- Schlegel A.W., *Poesie*, in Id., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, hrsg. von Bernhard Seuffert, Verlag von Gebr. Henninger, Heilbronn 1884, pp. 260-370.
- Schlegel Friedrich, *Athenäums-Fragmente (1798)*, in Hans Eichner (Hrsg.), *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien 1967, pp. 165-255.
- , *Gespräch über die Poesie (1800)*, in Hans Eichner (Hrsg.), *Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien 1967. Trad. it. di Andreina Lavagetto, *Sullo studio della poesia greca*, Guida Editori, Napoli 1988.
- , *Über das Studium der Griechischen Poesie (1797)*, hrsg. von Paul Hankamer, H. Küpper Verlag, Godesberg 1947.
- Schubert G.H., *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808)*, riproduzione anastatica della prima edizione Arnoldische Buchhandlung, Dresden-Leipzig 1808, presso Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Dresden 1967.
- Tieck Ludwig, *Vorrede*, in Id., *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter (1803)*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1803, pp. I-XXX, <<https://archive.org/details/minneliederausd00tiecgooog>> (03/2018).
- Wackenroder W.H., Tieck Ludwig, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1796)*, hrsg. von Martin Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005.

5. Letteratura primaria di altri autori

- Aristofane, *Uccelli*, in Id., *Le Commedie*, traduzione e critica di Benedetto Marzullo, Newton & Compton, Roma 2003, pp. 484-607.
- Basile Giambattista, *Lo Cunto de li Cunti (1634-1636 ca.)*, a cura di Michele Rak, Garzanti Editore, Milano 1987.
- Euripide, *Tragedie. Vol. II*, traduzione di Felice Bellotti, introduzione e note di Agata Moretti, Edizioni Cremonese, Roma 1958.
- Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1949.
- Perrault Charles, *Contes (1697)*, selezione, introduzione e note a cura di Maria Polenghi, Società Editrice Internazionale di Torino, Torino 1932.

Letteratura secondaria

1. Testi sui fratelli Grimm e il Romanticismo tedesco

- Alcione Serena, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, Firenze University Press, Firenze 2014.
- Berendsohn W.A., *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Dr. Martin Sändig OHG, Wiesbaden 1968.
- Böckmann Paul, *Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 23, 1935, pp. 82-104.
- Bolte Johannes, Polivka Georg, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1963, 4 Bde.
- Borghese Lucia, *'Lo Serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2006.

- , *'Lo Serpe': peripezia di un racconto da Basile ai Grimm*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2007.
- Brestel Josef, *Märchen als Lebensdichtung. Das Werk der Brüder Grimm*, Max Hueber Verlag, München 1938.
- Denecke Ludwig, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1971.
- Ehrismann Otfried, *Vorwort*, in Id. (Hrsg.), *Über den altdeutschen Meistergesang (1811)*, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
- Feustel Elke, *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
- Freund Winfried, *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1996.
- Gerstner Hermann, *Die Brüder Grimm. Ihr Leben und Werk*, Wilhelm Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1952.
- Ginschel Gunhild, *Der junge Jacob Grimm. 1805-1819*, Akademie Verlag, Berlin 1967.
- Grimm Hermann, *Zur Rede auf Wilhelm Grimm*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Bd. I.
- Lavagetto Andreina, *Prefazione*, in Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia (1800)*, a cura di Andreina Lavagetto, Giulio Einaudi Editore, Torino 1991.
- Lichtenstein Ernst, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 6, 1928, pp. 513-547.
- Männersdörfer M.C., *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1965.
- Marini Giuliano, *Jacob Grimm*, Guida Editore, Napoli 1972.
- Miglio Camilla, *La vera storia delle storie dei fratelli Grimm*, in Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*, trad. it. e cura di Camilla Miglio, Donzelli Editore, Roma 2015.
- Mittner Ladislao, *Ambivalenze romantiche. Studi sul romanticismo tedesco*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1954.
- , *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1964.
- Murayama Isamitsu, *Poesie. Natur. Kinder. Die Brüder Grimm und ihre Idee einer 'natürlichen Bildung' in den 'Kinder- und Hausmärchen'*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005.
- Muschg Walter, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in Walter Muschg, Rudolf Hünziker (Hrsgg.), *Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger*, Verlag von Huber & Co., Frauenfeld-Lepzig 1933, pp. 104-127.
- Orton Peter, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in T.A. Shippey (ed.), *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2005, pp. 299-334.
- Röhrich Lutz, *Nachwort*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, Goldmann Verlag, München 1999, pp. 659-682.
- , *Und weil sie nicht gestorben sind...*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2002.
- Rölleke Heinz, *Anmerkungen*, in *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, hrsg. von Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007.

- , *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Fondation Martin Bodmer, Coligny-Genève 1975.
- , *Die Brüder Grimm als Märchensammler und -bearbeiter*, in Günter Lange (Hrsg.), *Märchen. Märchenforschung. Märchendidaktik*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2007, pp. 33-50.
- , *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2004.
- , *Einzelkommentar*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, hrsg. von Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 703-994.
- , *Nachweise*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Bd. III, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001.
- Scherer Wilhelm, *Jacob Grimm*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1885.
- Schoof Wilhelm, *Einführung*, in Brüder Grimm, *Altdeutsche Wälder*, hrsg. von Wilhelm Schoof, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966, pp. V-XXIII.
- , *Jacob Grimm. Aus seinem Leben*, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn 1961.
- Spörk Ingrid, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*, Hain Verlag bei Athenäum, Meisenheim 1985.
- Steig Reinhold, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart-Berlin 1904.
- , *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart-Berlin 1914.
- Tonnelat Ernest, *Les Frères Grimm*, Librairie Armand Colin, Paris 1912.
- Wyss Ulrich, *Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1979.

2. Testi su Aristofane

- Comparetti Domenico, *Introduzione*, in *Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, S. Lapi Tipografo Editore, Città di Castello 1894.
- Russo C.F., *Aristofane. Attore di Teatro*, Sansoni Editore, Firenze 1962.
- Voigt Christian, *Nachwort*, in *Aristophanes. Die Vögel*, übertragen von Christian Voigt, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1976.
- Zannini Quirini Bruno, *Nephelokokygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1987.

Altri testi

1. Testi specifici sugli uccelli (fiabe, miti e credenze popolari/ornitologia)

- Barthel P.H., Dougalis Paschalis, *Was fliegt denn da?*, Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart 2013.
- Gattiker Ernst, Gattiker Luise, *Die Vögel im Volksglauben*, AULA Verlag, Wiesbaden 1989.
- Jonsson Lars, *Die Vögel Europas und des Mittelmeerraumes*, bearb. von P.H. Barthel, Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart 1993.
- Just Gisela, *Nachwort*, in Ead. (Hrsg.), *Vogelmärchen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, pp. 159-171.

Knortz Karl, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, Fr. Seybold's Verlagsbuchhandlung, München 1913.

2. Opere varie

Das Nibelungenlied, hrsg. von Siegfried Grosse, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.

Die Edda, hrsg. von Manfred Stange, Maxi Verlag, Wiesbaden 2013.

Funke Ulrich, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, Buchdruckerei Max Danielewski, Düren 1932.

Lüthi Max, *Das europäische Volksmärchen*, A. Francke Verlag, Tübingen-Basel 2005.
Enzyklopädie des Märchens, hrsg. von Ranke Kurt et al., Walter de Gruyter, Berlin-New York 2008.

Voci utilizzate:

Adler (Hans-Jörg Uther)

Cinderella (Rainer Wehse)

Dankbare (hilfreiche) Tiere (Carl Lindahl)

Ente (Manfred Grätz)

Eule (Nikolaus Enkel)

Gans (Manfred Grätz)

Hahn, Huhn (Kerstin Rodin)

Nachtigall (Diann Rusch-Feja)

Phönix (Werner Bies)

Rabe (Werner Bies)

Schwan (Werner Bies)

Taube (Werner Bies)

Tiermärchen (Werner Bies)

Tierverwandlung (Manouela Katrinaki)

Röhrich Lutz, *Mensch und Tier in Märchen*, in Felix Karlinger (Hrsg.), *Wege der Märchenforschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, pp. 220-253.
 Scheffer Thassilo (von), *Hellenische Mysterien und Orakel*, W. Spemann Verlag, Stuttgart 1948.

Schenda Rudolf, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, C.H. Beck, München 1995.

Stoll H.W., *Die Sagen des klassischen Altertums*, Magnus Verlag, Stuttgart 1984.

3. Dizionari

Campanini Giuseppe, Carboni Giuseppe, *Il Nuovo Campanini Carboni: latino-italiano, italiano-latino*, Paravia Casa Editrice, Trento 2012.

Il Sansoni tedesco. Deutsch Italienisch. Italiano Tedesco. Dizionario, Rizzoli Larousse, Milano 2006.

Messina Giuseppe, *Dizionario di Mitologia Classica*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1958.

Rocci Lorenzo, *Vocabolario greco-italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012.

Wahrig-Burfein Renate, *Deutsches Wörterbuch*, Wissen Media Verlag, Gütersloh-München 2008.

INDICE DEI NOMI

- Abramo 207
Afrodite 157n.
Alberto Magno 123
Alcibiade 109, 111-113
Alcione, Serena 238
Alcmane 141n.
Amore 222n.
Anacreonte 141n.
Apollo 115, 171, 194n.
Apuleio 222n.
Aristofane/Aristophanes 16, 101, 108-109, 109n., 110n.-111n., 111-113, 113n.-115n., 115, 117, 120, 156n., 167, 204, 204n., 224, 238, 240
Aristotele 130-131, 133
Arnim (von), Achim 15, 20-21, 24, 27-29, 32, 36, 38, 40, 44, 54, 58, 61, 61n., 64, 65n., 124n., 128, 135n., 140, 140n., 209, 237
Artù (re) 173
Aschenputtel (Cenerentola), in *Aschenputtel* 152, 154-155, 157-158, 164
Atena 115, 204
Audubon, J.J. 129, 131

Bailly, J.S. 52-53
Barthel, P.H. 170n., 240
Basile, Giambattista 16, 34, 91-93, 102, 102n., 104-106, 104n.-105n., 113, 155, 155n., 160, 169, 169n., 201, 201n., 238
Basilio Magno 171
Bechstein, J.M. 130
Bellotti, Felice 141n., 238
Beneke, Georg 72
Berendsohn, Walter 18, 156, 156n., 175n., 176, 176n., 202, 202n., 205, 205n., 218, 218n., 238

Bernini, Ferruccio 110n., 238
Biancaneve (Schneewittchen), in *Biancaneve* 162n.
Bidpai 73, 73n., 75
Bies, Werner 152, 152n., 157n.-158n., 158, 178, 178n., 181, 181, 181n., 183n.-184n., 184, 194, 194n., 197, 197n., 210n., 228n., 241
Blackwell, Thomas 38, 47
Boccaccio, Giovanni 135
Bodmer, Johann 23-24
Bollacher, Martin 30n., 238
Bolte, Johannes 91n., 152, 152n., 169n., 238
Bonaparte, Jérôme 73
Borghese, Lucia 16, 92-93, 92n.-93n., 238
Bovero, Claudia 13n.
Brehm, Christian 130n.
Brentano, Clemens 35n., 38, 45, 56, 62, 65n., 67, 89, 140, 140n., 151, 209, 229n., 232
Brestel, Josef 202, 202n., 218, 218n.
Brynhildr, in *Edda* 193
Büsching, J.G. 21, 21n., 235

Casalegno, Andrea 212n., 237
Cavaliere del Cigno (Schwanritter) 196
Cavalli, Marina 140n., 237
Cenerentola (Aschenputtel), in *Cenerentola* 152n., 154n.-155n.
Cervantes (de), Miguel Cesare 173
Cicerone, M.T. 130
Circe 117
Cometta, Marina 139n., 144n.
Comparetti, Domenico 111-112, 111n.-112n., 141n., 240

- Corneille, Pierre 36
 Coronide 171
 Crébillon (de), C.P.J. 36
 Cronos 50, 110
 Cupido 222n.
 Cuvier, George 129-130, 130n.
- Dacier, Ben-Joseph 72
 David (vescovo gallese) 171
 Del Corno, Dario 140n., 237
 Dettmering, Peter 17, 17n., 236
 Dietmar von Merseburg 118
 Diòne 167
 Dioniso 108
 Docen, B.J. 27, 27n., 31
 Dolfini, Giorgio 139n., 144n.
 Dornröschen (Rosaspina), in *Dornröschen* 168, 168n.
 Dougalis, Paschalis 170n., 240
 Dummling, in *Von dem Dummling* 160, 166n., 219
- Ehrismann, Otfried 15, 20n., 33, 33n., 40, 40n., 45, 45n., 93n., 235-236, 239
 Eichner, Hans 15n., 238
 Elena 194n.
 Empedocle 40
 Era 111, 117
 Erinni 232
 Ermes 109
 Ermione 141n.
 Erodoto 167
 Eschilo 57
 Esiodo 40, 50
 Esopo 73n., 75-76, 88, 98
 Euridice 209n.
 Euripide 57, 141n., 238
 Evelpide, in *Uccelli* 109, 111, 115
 Ey, August 135
- Federico II di Svevia 121, 123, 130
 Fedro 75-76, 85, 88, 98
 Feustel, Elke 157, 157n., 239
 Filarco 180
 Filomela 110, 204, 204n.
 Fineo 232
 Fix-und-Fertig, in *Herr Fix und Fertig* 181
- Franchetti, Augusto 111n., 240
 Freki 170
 Freud, Sigmund 133
 Freund, Winfried 157, 157n., 210, 210n., 212, 212n., 239
 Freyja 195n.
 Friedrich Wilhelm IV 124n.
 Fromund 86
 Fundevogel (Ucceltrovato), in *Vom Fundevogel* 185
 Funke, Ulrich 137-138, 137n.-138n., 241
- Galletto (Hühnchen), in *Il signor Korbes* 190
 Gallinella (Hähnchen), in *Il signor Korbes* 190
 Gattiker, Ernst 18, 153, 153n., 158, 158n., 161, 161n., 172n., 184, 184n., 217, 217n., 223, 223n., 227n., 232n., 240
 Gattiker, Luise 18, 153, 153n., 158, 158n., 161, 161n., 172n., 184, 184n., 217, 217n., 223, 223n., 227n., 232n., 240
 Gengis Khan 121
 Geri 170
 Gesù Cristo 52, 152
 Giacobbe 207
 Giganti 110
 Ginschel, Gunhild 72n., 239
 Giove 50
 Glöckle, Ferdinand 72, 74, 79, 172, 193
 Goethe (von), Wolfgang 28, 38, 39, 39n., 58, 59, 72, 212, 212n., 237
 Görres, Joseph 38, 72, 172, 193
 Gräter, F.D. 78, 78n.
 Grätz, Manfred 187, 187n., 207, 207n., 219, 219n., 241
 Grauhild, in *Ein Märchen* 103-104, 114, 143n.
 Gregorio Magno 171-172
 Grimm, fratelli 13n., 17, 17n., 18, 22, 31, 38, 64n., 65, 65n.-66n., 74, 80, 91n.-92n., 128n., 137n., 140, 140n., 141n.-150, 150n.-156., 154, 159n.-160n., 161, 161n.-166n., 168n., 170n., 174n.-181n., 176, 183n.-188n., 187-188, 190n.-191n., 195n.-198n., 197, 200n., 201-202, 201n.-224n., 206, 209, 212-215, 217-218, 226n.-233n., 229, 238, 239-240

- Grimm, G.E. 34n., 237
 Grimm, Herman 53n., 71n., 88n., 237, 239
 Grimm, Jacob 13-15, 16n., 18, 19, 20, 20n., 21-28, 23n., 24n., 26n., 31-33, 31n., 32n., 33n., 35, 36-40, 39n., 40n., 42, 42n., 45n., 44, 46, 49-51, 51n., 54-56, 58n.-62n., 58-62, 64n.-65n., 64, 66, 66n.-67n., 67-68, 69, 71-73, 75, 72n.-78n., 77-79, 80n., 81-84, 81n.-84n., 86-94, 86n.-93n., 95n., 96-97, 99n., 100-102, 104, 100n.-104n., 105-108, 105n.-107n., 109, 109n., 114n., 116-119, 116n.-118n., 121n., 123n.-124n., 122-135, 126n.-130n., 134n.-135n., 138, 141, 141n., 143n., 145-147, 145n., 147n., 156, 158, 158n., 160, 160n., 168-173, 168n., 170n.-171n., 173n., 186n., 191, 191n., 192-193, 192n.-194n., 199, 199n., 201n., 209, 224, 224n., 225, 225n., 228, 228n., 230-231, 230n.-232n., 235, 239
 Grimm, Wilhelm 17, 18n., 24n., 42n., 88n., 236-237, 239
- Hagen (von der), F.H. 21, 21n.
 Hähnchen (Gallinella), in *Herr Korbes* 140, 140, 225
 Hamann, J.G. 38
 Hankamer, Paul 47n., 238
 Hans-mein-Igel (Hans mio porcospino), in *Hans mein Igel* 226
 Hans mio porcospino (Hans-mein-Igel), in *Hans mio porcospino* 225, 226n.
 Hassenpflug, Marie 168, 168n., 169
 Heinz, Rölleke 18, 168, 236-237, 239-240
 Henkel, Nikolaus 203, 203n.
 Herder, J.G. 14, 22, 33, 34, 34n., 35, 35n., 36, 36n., 37, 37n., 39n., 38-40, 45-49, 47n., 48n., 56, 58, 82, 82n., 237
 Hervor, in *Edda* 192, 195n.
 Hinrichs, Gustav 71, 237
 Hitchcock, Alfred 170n.
 Hladguđr, in *Edda* 192, 195n.
 Hoffmann, E.T.A. 133
 Huginn 119, 170-171, 171n.
 Hühnchen (Galletto), in *Herr Korbes* 140, 189-190, 225
- Icaro 138, 138n.
 Idun, in *Edda* 201
 Isacco 207
 Isengrimus, in *Reinhart Fuchs* 86
 Iti 110, 204
- Jonckbloet, W.J. 88
 Jorinde, in *Jorinde und Joringel* 202-206, 205n.-206n., 211, 228-229
 Joringel, in *Jorinde und Joringel* 205-206, 205n.-206, 229, 229n.
 Jornandes 122
 Jung-Stilling, J.H. 202, 202n., 205-206, 237
 Just, Gisela 107-108, 107n., 138, 138n.-139n., 208, 208n., 232, 232n., 240
- Kâra, in *Edda* 193
 Karlinger, Felix 147n., 186n., 196n., 241
 Katrinaki, Manouela 146, 146n., 148, 241
 Knortz, Karl 18, 158, 158n., 161n., 164, 164n., 203n., 241
 Konrad von Megenberg 129, 131, 176
 Konrad von Würzburg 196
- La Fontaine (de), Jean 85
 Lachmann, Karl 94, 106
 Lavagetto, Andreina 15, 15n., 46n.-49n., 63n., 239
 Leda 194n.
 Lehnchen (Lena), in *Vom Fundevogel* 185, 186
 Levi 161
 Lichtenstein, Ernst 15, 37-38, 37n., 61, 61n., 65n., 239
 Liebrecht, Felix 92-93, 92n.
 Lindahl, Carl 180n., 241
 Linnaeus/Linné, Carl 129, 130, 130n.
 Livio, Tito 208n.
 Loki 146, 148, 195n.,
 Luciano di Samosatra 96
 Ludovico, in *Gespräch über die Poesie* 64
 Lünig, in *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lünig dem Sperling, und Morholt dem Rüden* 77, 231
 Lüthi, Max 139, 139n., 143-144, 143n., 241

- Macpherson, James 34, 38, 56,
Mainland, W.F. 56n., 237
Männersdörfer, M.C. 178n., 239
Margarete, in *Faust* 212
Marini, Giuliano 68n., 239
Marleenken/Marleenike (Marlenette), in
Van den Machandel-Boom 212, 212n.
Marzullo, Benedetto 109n., 113n., 238
Masius, Hermann 130, 131
Matoc (de), Willem 87
Menelao 141n.
Messina, Giuseppe 156n., 194n., 204n.,
232n., 239
Michelet, Jules 130
Mittner, Ladislao 47, 47n., 56n., 239
Morholt, in *Die Begebenheit von Reinhart
dem Fuchs, Lüning dem Sperling, und
Morholt dem Rüden* 77, 232, 232n.
Mosé 65n., 161, 172
Müller (von), Johannes 23-24
Müller, J.P. 127
Muninn 119, 170-171, 171n.
Muschg, Walter 93-94, 94n., 102n., 239
- Naumann, J.F. 130, 131
Nemesi 194n.
Nittomene 204
Noè/Noah 172, 172n.
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 60-
61, 60n., 63, 63n., 65n.-66n., 237
- Odino/Odinn 119, 170, 171n., 192, 201
Ölfrún, in *Edda* 192, 195n.
Omero/Homer 28, 29n., 47, 48, 57
Orfeo 209n.
Orton, Peter 148-149, 148n., 175, 175n.,
187, 187n., 239
Osiride 209n.
Ossian 34-35, 39, 39n., 58
Oswald (Re di Northumbria) 171-172,
172n.
Ovidio/Ovid 110, 110n., 117, 146, 203n.-
204n., 204, 238
- Percy, Thomas 37
Perrault, Charles 168, 169, 169n., 238
Pico 117
- Pisetero, in *Uccelli* 109-115, 224
Platone 42
Plinio il Vecchio 121-123, 129, 131
Plutarco 180n.
Polenghi, Maria 169n., 238
Politecno 117
Polívka, Georg 91n., 152, 152n., 169n., 238
Polluce 194n.
Procne 110, 117, 204, 204n., 229
Prometeo 156n., 232
Psiche 222n.
Puschman, Adam 158, 158n.
- Raffaello Sanzio/Rafael 30
Rak, Michele 104, 104n.-105n., 238
Ranke, Kurt 18, 146, 146n., 153n., 155n.,
157n.-158n., 178n., 180n.-181n.,
183n., 184n., 187n., 194n., 197n.,
201n., 203n., 207n., 210n., 219n.,
228n.-229n., 241
Reimer, G.A. 80, 80n.
Reinald, in *Die drei Schwestern* 190, 200,
201
Röhrich, Lutz 147-148, 147n.-148n., 177,
177n., 179, 179n., 186, 186n., 196,
196n., 239, 241
Roland, in *Der Liebste Roland* 186, 186n.
Rousseau, Jean-Jacques 36-37, 36n., 39,
45, 56
Runge, P.O. 209
Rusch-Feja, Diann 229, 229n., 241
Russo, C.F. 115, 115n., 204n., 240
- Sachs, Hans 158
San Bonifacio 122, 173n.
San Giovanni/Johannis 120
San Gregorio 158
San Medardo 153
San Policarpo 153
San Tommaso d'Aquino 171
Sant'Agostino 171
Sant'Elia 196, 197n.
Santa Eulalia 153
Santa Scolastica 153
Satana 173n.
Savigny (von), F.C. 9, 19-20, 22, 28, 37-38,
50, 55, 60n., 63, 71-74, 79, 93

- Scheffer (von), Thassilo 167n., 241
 Schelling, F.W. 45, 49-50, 58
 Schenda, Rudolf 176, 176n., 208n., 241
 Scherer, Wilhelm 15, 37, 37n., 48-49,
 48n.-49n., 65n.-66n., 74n., 240
 Schiller, Friedrich 9, 56-58, 56n.-58n., 237
 Schlegel, A.W. 46, 60n., 63-64, 63n.,
 68, 238
 Schlegel, fratelli 46, 49, 59-61, 63
 Schlegel, Friedrich 9, 14-15, 15n., 20, 45-
 49, 46n.-49n., 59n., 63n.-64n., 67, 74,
 230-231, 238-239
 Schneewittchen (Biancaneve), in *Schnee-
 wittchen* 162n.
 Schoof, Wilhelm 15, 19n., 50n., 56n., 72n.-
 73n., 79n.-80n., 93, 93n., 236-237, 240
 Schubert, G.H. 9, 15, 49-55, 50n.-52n.,
 133-134, 134n., 238
 Sciocco (Dummling), in *Lo sciocco* 160n., 219
 Semiramide 164
 Seuffert, Bernhard 60n., 238
 Shakespeare, William 35
 Shippey, Tom 148n., 175n., 187n., 239
 Sigurd, in *Edda* 128, 193
 Simurg, in *Shahnameh* 200
 Spörk, Ingrid 177, 177n., 240
 Stange, Manfred 195n., 241
 Steig, Reinhold 15, 21n., 27n., 33n., 41n.-
 42n., 45n., 58n., 61n.-62n., 64n., 67n.,
 90n., 124n., 128n., 135n., 209n., 240
 Stern, Adolf 47n., 237
 Stoll, H.W. 232n., 241
 Straparola, G.F. 213
 Suphan, Bernhard 82n., 237
 Suttung, in *Edda* 201

 Tacito, P.C. 97, 122
 Tereo 109-110, 110n., 113, 115, 117, 156n.,
 204, 204n.

 Thiassi, in *Edda* 201
 Thor 209n.
 Tieck, Ludwig 30, 30n., 56, 60, 60n.,
 67, 238
 Titani 110
 Tonnelat, Ernest 42n., 240

 Urano/Uranus 50, 51n.
 Ürlings, Herbert 60n., 63n., 237
 Uther, Hans-Jörg 201, 201n., 241

 Venere 157, 178
 Virgilio (Nerone), Publio 40
 Vogel Greif, in *Das singende, springende
 Löweneckerchen* 143-143, 227
 Vogel Phönix, in *Vogel Phönix* 142, 166,
 226-227
 Voigt, Christian 112, 112n., 240
 Voltaire (François-Marie Arouet) 36,
 36n.
 Völundr, in *Edda* 193-194, 194n.-195n.

 Wackenroder, W.H. 30-32, 30n., 133, 238
 Walther von der Vogelweide 118
 Weckherlin, Ferdinand 78-79
 Wehse, Rainer 155n., 158n., 241
 Wielant 193-194, 194n.
 Wolf, F.A. 29
 Wuotan 117, 119, 146, 170-172, 172n.,
 183-184
 Wyss, Ulrich 80n., 240

 Zannini Quirini, Bruno 16, 17n., 109,
 109n.-111n., 111, 115, 115n., 120,
 120n., 240
 Zeus 50, 110-111, 115, 117, 156n., 167,
 194n., 201n., 204
 Zimmer, J.G. 209
 Zorn, J.H. 130

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *Altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: Essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)

Riviste ad accesso aperto
 (<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978