

**Gli uccelli come figure liminari nella concezione poetica di
Jacob Grimm**

Die Vögel als Grenzfiguren in der Poesieauffassung Jacob Grimms

Dissertation

Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Lettere e Filosofia
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität – Philosophische Fakultät

vorgelegt von

Gian Luca Caprili

aus Florenz (Italien)

Bonn 2015

Dottorato Internazionale in Germanistica Firenze/Bonn

Deutsch-Italienisches Promotionskolleg Florenz/Bonn

XXVII Ciclo

Settore Disciplinare: L-LIN/13

Coordinatrice del Dottorato: Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese, Università di Firenze

Prof. Patrizio Collini, Università di Firenze

Prof. Dr. Christian Moser, Universität Bonn

Prof. Dr. Helmut J. Schneider, Universität Bonn

Tag der mündlichen Prüfung: 22. April 2015



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Compare
Indirizzo internazionale di Germanistica Firenze – Bonn

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

*Gli Uccelli come Figure Liminari nella Concezione Poetica di Jacob
Grimm*

Die Vögel als Grenzfiguren in der Poesieauffassung Jacob Grimms

Settore Scientifico Disciplinare L – LIN /13

Dottorando

Dott. Gian Luca Caprili

Tutore

Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

Coordinatore

Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

Anni 2012 /2014

Ringrazio:

La Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese, per il prezioso supporto e i consigli

La mia compagna Gudbjorg Thorgeirsdottir, per la pazienza

Il mio amico fraterno Stephen C. Rossi, per l'incoraggiamento

– SOMMARIO –

– INTRODUZIONE –	7
– CAPITOLO I – Il Romanticismo e la Concezione Poetica di Jacob Grimm	11
I.1 – Gli anni della formazione: Savigny e il periodo parigino	11
I.2 – Dalla “Rechtswissenschaft” alla “Alte Deutsche Poesie”	15
I.3 – L’influenza del circolo di Heidelberg e le prime pubblicazioni.....	21
I.4 – “Naturpoesie / Kunstpoesie”	42
I.5 – Il “goldenes Zeitalter”	67
I.6 – “Poesie und Leben”: le origini sovranaturali della poesia	83
– CAPITOLO II – Jacob Grimm e gli Uccelli come Animali Liminari	103
II.1 – La “Thierfabel” all’origine della storia della poesia.....	103
II.2 – Gli uccelli come figure liminari del regno animale	132
II.3 – Gli <i>Uccelli</i> di Aristofane	142
II.4 – Gli uccelli come argomento specifico negli scritti di Jacob Grimm	158
II.4.1 – La <i>Deutsche Mythologie</i>	158
II.4.2 – <i>Die Falkenjagd in Die Geschichte der deutschen Sprache</i>	163
II.4.3 – <i>Über den Schlaf der Vögel</i>	167
– CAPITOLO III – “Vogelfiguren” nei <i>Kinder- und Hausmärchen</i> – <i>Die Erstdruckfassung</i>	177
III.1 – “Vogelfiguren” nei <i>Kinder- und Hausmärchen</i> : l’indagine.....	177
III.2 – “Weiße Taube” e “schwarzer Rabe”: le due polarità della “Tierverwandlung”	185
III.2.1 – “Die Taube”	192
III.2.2 – “Der Rabe”	216
III.3 – Le altre “Vogelfiguren” metamorfiche.....	235
III.3.1 – “Die Ente”	235
III.3.2 – “Der Schwan”	242
III.3.3 – “Der Adler”	252
III.3.4 – “Die Eule” e altre “Vogelverwandlungen” nel KHM-I n. 69, <i>Joringel und Joringel</i>	255
III.3.5 – “Die weißen Gänse”, unica metamorfosi di animali in animali	260
III.4 – I “Wundervögel”	262
III.4.1 – L’uccello del “Machandel-Boom”	263
III.4.2 – I “Wundervögel” aurei	267
III.4.3 – “Die Lerche”, “der Hahn” e gli uccelli favolosi.....	272
III.5 – “Vogelfiguren” nelle “Tierfabeln”	279
– CAPITOLO IV – Riferimenti agli uccelli e “Vogelfiguren” nelle <i>Deutsche Sagen</i>	287
IV.1 – “Vogelfiguren” nelle <i>Deutsche Sagen</i> : l’indagine	287
IV.2 – Aspetti prodigiosi della natura: “Springwurzel” e “Vogelnest”	291
IV.3 – Riferimenti in attività venatorie e segnali fatidici	295
IV.4 – “Vogelfiguren” nelle <i>Deutsche Sagen</i>	305
– BIBLIOGRAFIA –	315
– ZUSAMMENFASSUNG –	325

– INTRODUZIONE –

Da un passaggio di *Wesen der Tierfabel* (1834), primo capitolo del testo sul ciclo epico di Reinhart Fuchs pubblicato da Jacob Grimm nel 1834, emerge una precisa concezione degli uccelli nell'ambito dei ruoli ricoperti dalle varie figure animali nella "Tierfabel" e in altri generi letterari, singolarmente legata a una percezione dei volatili quali creature portatrici di spettrale inquietudine. Questo lavoro nasce dall'interesse a indagare questo aspetto inedito della "Poesieauffassung" dello studioso, soprattutto in relazione alle raccolte *Kinder- und Hausmärchen* e *Deutsche Sagen*, in cui la funzione delle numerose "Vogelfiguren" si iscrive nella valenza sovranaturale da sempre assegnata a questi animali dalla fantasia popolare.

Il primo capitolo ripercorre gli scritti in senso cronologico, a partire dagli anni giovanili in cui matura in Jacob il desiderio, destinato ben presto a divenire cogente, di dedicare le intere proprie energie allo studio della "altdeutsche Poesie" ("Wendepunkt" cristallizzato dall'epistola a Savigny del 1807), al fine di rilevare attraverso i carteggi, i saggi e le recensioni i capisaldi della visione poetica. Nell'attenzione privilegiata che egli accordò alle forme poetiche primigenie, quali espressioni collettive spontanee riconducibili a una matrice ideale denominata "Naturpoesie", sono stati evidenziati i punti di contatto con il precursore del romanticismo Johann Gottfried Herder e i coevi Clemens Brentano, Achim von Arnim, Friedrich Schlegel. In tale ambito la ricerca si è soffermata sull'importanza del tema del rapporto tra uomo e natura, mettendo in rilievo la fascinazione di Jacob per gli aspetti più misteriosi di quest'ultima, di cui gli animali costituiscono parte integrante.

Da queste premesse, il secondo capitolo della tesi prende in considerazione l'interesse – finora scarsamente investigato – di Jacob per le figure animali, espresso in particolare nei saggi sul genere a lui estremamente caro della "Tierfabel", quale archetipo narrativo fra i più arcaici, oggetto di esame approfondito nell'edizione critica di antichi manoscritti relativi al poema di area tipicamente tedesca *Reinhart Fuchs*. Nelle pagine introduttive di quest'opera è indicato come la spettralità degli uccelli, esseri liminari e partecipi di una dimensione "altra", trovi collocazione paradigmatica, tra i vari generi letterari, nella celebre commedia di Aristofane. Fa seguito, dunque, nel

mio lavoro un'analisi della pièce aristofanica, da cui emerge, in effetti, accanto ai richiami a molti dei miti classici in cui gli uccelli sono coinvolti, una loro immagine essenzialmente inquietante e foriera di disordine (verso tale interpretazione propende decisamente il testo di Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*).

Nell'opera di Jacob i rapporti di un ampio numero di "Vogelfiguren" con il mito sono passati in rassegna nel capitolo XXI della *Deutsche Mythologie* (1835), testo complesso e raramente oggetto di studio da parte della critica, attinente ai molteplici aspetti dell'universo mitologico e culturale tedesco in epoca pre-cristiana. Quale altro contesto da cui si rileva uno spiccato interesse per questi animali, la *Geschichte der deutschen Sprache* (1848) dedica un intero capitolo alla "Falkenjagd", indicata come apice dell'antica sintonia tra uomo e animali, e offre un'inaspettata rievocazione delle capacità profetiche degli uccelli in un commento al quadro politico tedesco dell'epoca. Inoltre vi è un intero saggio, *Über den Schlaf der Vögel*, composto nel 1862, che dimostra come fosse ancora viva, anche negli ultimi anni, l'attenzione dello studioso verso il lato più enigmatico della natura, qui colta nella singolare postura assunta da molti tipi di uccelli nel momento del sonno, fonte di curiosità quasi naturalistica.

La terza e quarta sezione sono dedicate ad un approfondimento delle "Vogelfiguren" della celebre raccolta grimmiana dei *Kinder- und Hausmärchen* e in quella, meno diffusa e studiata, delle *Deutsche Sagen*. Relativamente alla prima, l'indagine è stata effettuata sulla "Erstdruckfassung" del 1812-1815, in cui, rispetto alle successive edizioni, in misura sempre maggiore curate dal fratello Wilhelm, è ancora predominante l'impronta di Jacob, aderente a criteri scientifici volti a cogliere nelle fiabe echi di miti arcaici e nuclei narrativi antichissimi. In essa i volatili si configurano, rispetto alle altre figure animali, spesso come "Jenseitswesen", ovvero esseri ultraterreni, coinvolti in metamorfosi e reincarnazioni, talora legate alla dimensione infera o connotati da forte ambiguità. Emblematica è la presenza, nella sola prima edizione, del "Märchen" n. 6, *Von der Nachtigall und der Blindschleiche*, in cui l'usignolo, quale prima "Vogelfigur" dell'opera in ordine di apparizione, risulta ambivalente e inaffidabile, e l'episodio stesso si presenta inserito in un gruppo di fiabe dai toni particolarmente sinistri.

L'esame delle *Deutsche Sagen* (1816-18) ha permesso di evidenziare una specificità delle "Vogelfiguren" anche in questa raccolta: in essa gli uccelli, quali creature in diretto rapporto col numinoso, svolgono soprattutto una funzione rivelatrice della

presenza in campo di forze divine o diaboliche, che permettono all'uomo di salvarsi da imminenti calamità, nel primo caso, o contribuiscono alla sua rovina, nell'altro.

Per la stesura di questa tesi mi sono avvalso di periodi di studio e ricerca presso la "Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität" di Bonn (con immatricolazione al "Sommersemester" 2013 di "Neuere Deutsche Literatur"), accogliendo i suggerimenti del co-tutore Prof. Dr. Christian Moser, docente di Germanistica e Comparatistica, e di una permanenza a Kassel, dove ho seguito, fra l'altro, nel dicembre 2012 i lavori del convegno internazionale *Märchen, Mythos und Moderne – Grimm-Forschung in Kassel*, organizzato dall'Università di Kassel per il bicentenario della pubblicazione del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, oltre a raccogliere materiali grimmiani presso le biblioteche.

Firenze, febbraio 2015

– CAPITOLO I –

Il Romanticismo e la Concezione Poetica di Jacob Grimm

I.1 – Gli anni della formazione: Savigny e il periodo parigino

Nella città di Marburg dove si trasferisce per frequentare la facoltà di giurisprudenza nella primavera del 1802, seguito l'anno dopo dal fratello Wilhelm, il giovane Jacob Grimm incontra il segno del destino nella figura carismatica del professore di diritto Friedrich Carl von Savigny, che non esita a riconoscere, fin da subito, come il mentore in cui riporre piena e duratura fiducia.

A questo insegnante di grande spessore e competenza, le cui lezioni, rispetto a quelle del resto del corpo docente, risultavano assai più coinvolgenti sia per metodo didattico, improntato anche alla partecipazione degli studenti, che per contenuto¹, è da far risalire lo scocco della scintilla che accese in Jacob il fervore per la ricerca, effettuata in campo letterario con rigore scientifico e guidata da un saldo interesse per l'antichità tedesca, che già covava nel suo animo. Fervore che, senza mai estinguersi, sarebbe divenuto ben presto perno della sua stessa lunga esistenza, nonché motore dell'alacre e inarrestabile attività che lo portò a conseguire risultati così determinanti per la salvaguardia del patrimonio culturale tedesco.

Dal corso degli avvenimenti che seguirono si può dedurre che la gratificante presenza di Savigny, la cui personalità non mancò di affascinare anche Wilhelm non appena venne a contatto con lui, rafforzò in Jacob la motivazione a restare a Marburg e a proseguire quegli studi giuridici che aveva intrapreso sulle orme del padre², ma verso cui, in generale, provava un trasporto relativamente debole. Questi ultimi, in seguito, si trovarono addirittura relegati in secondo piano rispetto alla relazione col Savigny, evolutasi nel tempo attraverso la stima reciproca e anche grazie alla vicinanza casuale dei rispettivi domicili: quando il professore, nutrendo da parte sua un alto apprezzamento per le qualità morali ed intellettuali del giovane, propose a Jacob di

¹ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt Verlag, Berlin – Bielefeld 1953, pp. 4-5.

² Cfr. Jacob Grimm, *Selbstbiographie*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I, p. 4.

partecipare ad attività di ricerca in tema di storia del diritto romano presso le biblioteche e gli archivi di Parigi, questi non esitò ad accettare, procrastinando in tal modo “sine die” il compimento del triennio accademico.

La permanenza nella capitale francese, durata dall’inizio del 1805 fino all’autunno dello stesso anno, fu di importanza decisiva per la formazione di Jacob Grimm: il metodo rigoroso di ricerca, analisi e confronto di antichi testi giuridici, glosse e manoscritti svolto sotto l’esperta guida di Savigny, infatti, gettò le basi di partenza per una pari applicazione dello stesso nel campo a lui più congeniale della storia della letteratura e, successivamente, della lingua. Questo periodo è definito in modo unanime dagli studiosi grimmiani “ein Wendepunkt”, e descritto in termini entusiastici da Jacob sia nelle frequenti lettere indirizzate al fratello Wilhelm in quei mesi, sia più tardi, nel giudizio retrospettivo espresso dall’autobiografia, in cui, significativamente, viene attribuito all’arricchimento culturale ricevuto durante quell’esperienza un valore di gran lunga superiore rispetto ai servizi prestati al professore:

*Ich befand mich aber vortrefflich aufgehoben und verlebte das Frühjahr und den Sommer auf die angenehmste und lehrreichste Weise. Was ich von Savigny empfang, überwog bei weitem die Dienste, die ich ihm leisten konnte.*³

Proprio dall’epistolario con Wilhelm risulta come nei due giovani fosse già vivo e profondo l’interesse per i testi antichi e contemporanei di letteratura, tedesca in particolare, che avevano intenzione di accumulare per la costituzione di una comune biblioteca. Questo progetto è ricordato a Jacob dal fratello sin dalla prima lettera inviata da Marburg all’indirizzo parigino e datata 2 febbraio 1805, cosicché questo periodo sembra quasi dare l’abbrivio alla loro attività di raccolta, che nel decennio successivo diverrà febbrile ed instancabile, oltre che consolidare, attraverso il distacco fisico, il già forte legame affettivo e intellettuale:

*Ich denke, du hast unser Projekt für die Büchersammlung nicht vergessen, und sobald Du mir etwas schickst, will ich es anfangen.*⁴

Un ampio spazio, in quasi ogni lettera dello stesso periodo, è dedicato da entrambi alla descrizione delle rispettive scoperte e allo scambio di informazioni su riviste

³ Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 14.

⁴ Herman Grimm und Gustav Hinrichs (a cura di), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, Verlag von H. Böhlau, Weimar 1881, p. 6.

letterarie dell'epoca, riedizioni di antiche opere o pubblicazioni di autori coevi (tra questi Wieland, Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel, Novalis).

Da alcuni di questi passaggi è possibile cogliere come i giudizi schietti di Jacob in materia denotino già quelle caratteristiche di acutezza, sicurezza e rigore, talora quasi “brutale” intransigenza, tipiche di molte sue recensioni e diatribe future. A titolo di esempio, la constatazione dell'ambito ristretto in cui si orientavano i gusti letterari di Ludwig Tieck, circoscritti alla sola poesia romantica, viene comunicata al fratello nella lettera del 20 marzo 1805 in occasione di un giudizio negativo espresso, a sua volta, da Tieck sulla tragedia goethiana *Die natürliche Tochter*, ed è, nonostante l'apparente effetto mitigante del sintagma verbale “scheint mir”, assai tagliente:

Über die Eugenia hat Tieck sehr absprechend geurtheilt, und glaube ich, sie für den Tod der Poesie ausgegeben, was ich mir indeß ziemlich gut erklären kann, indem seine Poesie und seine Studien von den götheschen sehr verschieden sind und bleiben werden. Auch scheint mir Tieck von denen einer, die blos das Romantische lieben können, nicht das Antike auch, so glaube ich, wird er am Homer nie Gefallen haben können.⁵

E' da notare, inoltre, come l'interesse dei fratelli per i libri non si limiti al contenuto degli stessi, ma si estenda ai dettagli relativi alle diverse edizioni, alle varie tipologie di formato e persino di pagine e di caratteri tipografici, dimostrando, quindi, insieme ad una precoce competenza in materia, una sensibilità da bibliofili o tipica di autori con già anni di esperienza alle spalle. In questo senso l'indicazione dell'editore fa spesso parte integrante della notizia sull'opera, come nel caso della segnalazione della ristampa dei lavori di Schiller da parte di Cotta, inserita da Wilhelm nella lettera a Jacob del 21 febbraio 1805⁶.

La lunga risposta, datata 1° marzo 1805, contiene la descrizione dei volumi che l'ex-compagno di scuola ritrovato a Parigi, Ernst Malsburg, ha intenzione di donare loro, e, in quest'occasione, Jacob non manca di aggiungere, con dovizia di particolari, informazioni sulle edizioni stereotipate francesi, relativamente alle quali analizza i vantaggi economici, valuta la resa dei caratteri una volta riprodotti sulle pagine e fornisce una classificazione dei tipi di carta su cui ogni autore può vedere stampata la

⁵ Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, Athenäum Verlag, Bonn 1960, p. 20.

⁶ Cfr. Herman Grimm und Gustav Hinrichs (a cura di), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, cit., p. 14.

propria opera⁷. E' da quest'attenzione maniacale per il dettaglio che si evince la propensione di Jacob ad approfondire tutti gli aspetti relativi ad un testo, premessa per l'acquisizione di una competenza destinata a rafforzarsi rapidamente col tempo – già in questi scritti percepibile – e “conditio sine qua non” non solo per l'ottenimento dei vari incarichi presso le biblioteche regionali, a partire dal primo, nel 1808, presso quella privata del re Jérôme di Westfalia al tempo dell'occupazione della Germania da parte delle truppe napoleoniche, ma, soprattutto, per il raggiungimento della sua stessa caratura di studioso e padre fondatore di discipline, quali la filologia comparata, per le quali un approccio rigoroso e scientifico è imprescindibile.

Dall'analisi delle successive lettere del carteggio con Wilhelm emerge che è ancora dal fratello che proviene un secondo e più incisivo impulso a non trascurare l'impiego di quei mesi parigini a beneficio della causa comune, ossia la raccolta di documenti dell'antica poesia tedesca. L'epistola, suscettibile di svolgere un così rilevante ruolo nell'individuazione del momento in cui l'interesse di Jacob per la letteratura tende ad abbandonare i contorni di un'occupazione dilettantistica per assumere il carattere cogente di un più sistematico impegno, inserito in un disegno prestabilito, è quella datata 24 marzo 1805. Dopo un lungo resoconto sullo “stato di avanzamento” dei lavori per la costituzione della biblioteca, che comincia con informazioni riguardo l'avvenuta ordinazione dell'opera goethiana in più volumi e prosegue con numerosi aggiornamenti dal mondo letterario tedesco, Wilhelm passa ad esortare il fratello in questi termini:

*Ich habe daran gedacht, ob Du nicht in Paris einmal unter den Manus. nach alten deutschen Gedichten und Poesieen suchen könntest, vielleicht fändest Du etwas, das merkwürdig und unbekannt.*⁸

Un riscontro di Jacob in merito giunge con la lettera del 27 maggio, dove è menzionata la presenza in una biblioteca parigina di alcuni manoscritti relativi all'antica “Tierfabel” in versi *Reineke Fuchs*, sulla cui controversa origine e diffusione tanto egli indagherà negli anni seguenti, includendola, tra l'altro, negli esempi a supporto della teoria sull'origine della poesia, e giungendo ad una definitiva ed esaustiva pubblicazione solo nel 1834, dopo diversi travagliati tentativi:

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ Herman Grimm und Gustav Hinrichs (a cura di), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, cit., p. 30.

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.⁹

I.2 – Dalla “Rechtswissenschaft” alla “Alte Deutsche Poesie”

La spartizione del proprio tempo tra studio della letteratura e dei manoscritti di poesia antica da una parte, e impegni professionalmente più affini agli intrapresi – e non ancora conclusi – studi giuridici dall’altra, continua per Jacob anche dopo il ritorno in patria, nell’autunno del 1805, e l’ottenimento dell’incarico di segretario presso il collegio di guerra, come lui stesso precisa nel passaggio della *Selbstbiographie* in cui confronta la nuova occupazione con l’esperienza parigina:

Dennoch war ich zufrieden und suchte alle meine Muße dem Studium der Literatur und Dichtkunst des Mittelalters zuzuwenden, wozu die Neigung auch in Paris durch Benutzung und Ansicht einiger Handschriften sowie durch den Ankauf seltner Büchner angefacht worden war.¹⁰

Tuttavia, la trasformazione del “Kriegskollegium” in una poco dignitosa commissione addetta al vettovagliamento delle truppe, a seguito dell’occupazione francese, offre all’orgoglio del giovane il pretesto per risolvere una volta per tutte quella dicotomia insanabile e volgere tutto se stesso al perseguimento dei propri veri interessi. In tal modo ogni velleità di carriera in campo giuridico viene scartata a favore di un più modesto, ma più compatibile, posto di bibliotecario.

La missiva del 9 marzo 1807, con cui la sofferta decisione viene argomentata e comunicata al mentore, professor Savigny, assume una funzione fondamentale per ogni studio che ha come oggetto l’analisi del pensiero poetico e filosofico di una figura così complessa della cultura tedesca quale è Jacob Grimm. Da un lato essa suggella il “Wendepunkt” individuato nel periodo parigino, con l’enunciazione per scritto di una dichiarazione di intenti di cui è esplicitato il disegno programmatico, non ancora le finalità che ad esso sottendono. Dall’altro è di per sé un piccolo saggio sul valore della giurisprudenza come scienza e sul suo ruolo nei confronti di uno stato in cerca

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ Jacob Grimm, *Selbstbiographie*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 9.

d'identità, come era la Germania di inizio secolo XIX, ancora drammaticamente frammentata dal punto di vista politico e spirituale, e suscettibile, in questo senso, di superare il punto di “non ritorno” a causa della minaccia napoleonica, in pieno atto proprio in quei giorni.

Storicamente la lettera rappresenta uno dei primi esempi di scritti critici di Jacob Grimm, in cui è già rilevabile lo stile tipicamente strutturato per argomentazioni progressive, in modo serrato e sillogistico al pari di una dissertazione scientifica, con l'uso di elenchi puntati e qualche rara metafora a dare respiro. Eccezionale, in quanto a frequenza nella produzione letteraria, è, invece, il carattere di “*Herzensergießung*” (appellativo che l'autore conferisce all'epistola subito nel primo rigo), ossia di apertura del proprio mondo interiore al destinatario, inusuale in quanto proveniente da un uomo che, a suo stesso dire ed anche secondo il parere espresso dal Savigny nella tardiva risposta del 30 luglio, è per natura introverso e poco propenso a parlare di sé.

L'abbandono dello studio del diritto a vantaggio della letteratura e della poesia antica è giustificato “in primis” attraverso la negazione della giurisprudenza come scienza, una volta specificate le due branche di cui si compone: l'emanazione di leggi (“*Gesetzgebung*”), in base alla quale è tenuta ad esprimersi in modo chiaro e incontrovertibile, e l'applicazione (“*Anwendung*”) delle stesse nella vita pratica, in forza di un giudizio “sano e ragionevole”. Verrebbero, infatti, per lo studioso a mancare quelle attività di invenzione, ricerca e rappresentazione dei frutti della ricerca, indispensabili per il conferimento della qualifica di “*Wissenschaft*” alla materia¹¹.

In seconda battuta tale abbandono viene argomentato facendo riferimento a motivazioni più profonde e gravide di implicazioni, in quanto legate al confronto del mondo tedesco con quello classico, nella fattispecie con la romanità, periodo in cui la giurisprudenza avrebbe raggiunto il massimo fulgore e perfezione.

Se, infatti, è proprio grazie a queste radici storiche che Jacob Grimm ha potuto mantenere vivo l'interesse per questa disciplina per un certo tempo, in quanto, assistendo Savigny negli studi sull'evoluzione del diritto romano nel medioevo, il reperimento e confronto dei testi antichi nelle varie biblioteche gli dava la possibilità di esercitare le naturali attitudini alla ricerca, ora, da una parte i risvolti pratici offerti dalle prospettive professionali in campo giuridico appaiono “*geistlos*”, ossia aridi e stranianti, dall'altra anche un ulteriore approfondimento della materia in senso storico è giudicato

¹¹ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., pp. 28-29.

inappagante, alla luce di quella romanità alla quale in ogni caso esso finirebbe sempre per rinviare. In questo senso, il giudizio di perfezione della giurisprudenza sotto la romanità diventa applicabile all'intero mondo classico, che, idealizzato e perseguito come massima aspirazione da Winckelmann nel secolo precedente, è sentito dal "romantico" Jacob Grimm come una forca caudina, tra le cui colonne è obbligatorio passare e ripassare:

Dieses Factum [der höchste Gipfel der Jurisprudenz] hat sich gefunden und bekanntlich in der Geschichte des römischen Staates ereignet. Diese Jurisprudenz, wie sie zur Zeit des Edicts in höchster Vervollkommenheit erblühte, 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.¹²

Secondo la sua concezione, d'altronde, la stessa dignità di scienza può essere conferita allo studio del diritto solo se asservito al rinvenimento e al recupero, in quanto dispersi o mutilati dai secoli, dei codici e tomi di diritto romano, gli unici testi reputati atti a gettare luce sui punti cruciali della materia, con la conseguente fioritura del relativo apparato critico e di commento:

Für uns ist dieses Studium schon dadurch zur Wissenschaft geworden, daß viele Data verloren gegangen sind, deren Dasein die Erkenntnis der Jurisprudenz erleichtert hätte, deren Abwesenheit oder Verunstaltung sie erschwert. Dadurch hat eben das Studium eine complicirtere und wissenschaftlichere Ansicht gewonnen, als es bei den Römern selbst jemals haben könnte, eine besondere Kunst der Kritik ist hinzugekommen [...]¹³

L'essenza e il cuore della lettera sono, tuttavia, contenuti nella frase che ha "in nuce" la vera aspirazione, le intime finalità del disegno di Jacob, e dello stesso sodalizio con il fratello Wilhelm, che al momento sono intuibili solo per deduzione perché ancora non del tutto esplicitate:

Studium der Jurisprudenz kann mithin gar nichts anderes bedeuten, als Erforschung des Geistes und Wesens der römischen Jurisprudenz.¹⁴

¹² Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 29.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi, p. 30.

In un momento in cui le mire espansionistiche francesi mettono a dura prova gli ultimi baluardi di unità nazionale, è divenuto ormai irresistibile per lo studente di diritto Jacob Grimm, ancora privo di “Abschlußprüfung”, il richiamo a seguire le orme di Herder, Tieck e Brentano, sulla strada della “Volkspoesie”, ora investita del nobile scopo di risollevarlo lo spirito tedesco, e a rivolgere piene energie alla ricerca e recupero del “Geist” e del “Wesen” del proprio popolo, anziché di altri:

*Allein ich werde jetzt mit mehr Neigung zum Studium der Geschichte der Poesie und Literatur überhaupt hingezogen.*¹⁵

Da alcuni passaggi dei primi saggi critici affiora più chiaramente la volontà di richiamare l'attenzione collettiva sull'antica poesia epica tedesca e sull'importanza e valore che questa, in qualità di espressione corale e primigenia della religione e della storia nazionale, riveste, al pari dei poemi omerici per il popolo greco. In *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, pubblicato l'anno successivo sui numeri 19 e 20 della rivista *Zeitung für Einsiedler*, Jacob esorta ad abbattere ogni reticenza verso l'accostamento dei poemi greci di Omero a quello tedesco dei Nibelunghi, dato che in fondo svolgono lo stesso ruolo per i rispettivi popoli, nell'equazione “antica poesia epica = storia”, valida nella “Vorzeit” di qualsiasi civiltà:

*Ferner ergibt sich, wie Poesie und Geschichte in der ersten Zeit der Völker in einem und demselben Flusz strömen, und wenn Homer von den Griechen mit Recht ein Vater der Geschichte gepriesen wird, so dürfen wir nicht länger Zweifel tragen, dasz in den alten Nibelungen die erste Herlichkeit deutscher Geschichte nur zu lange verborgen gelegen habe.*¹⁶

Il concetto, in sé discutibile, di poter ricavare dalle antiche saghe e poesie epiche popolari un pantheon mitologico comune ai paesi germanici, ricco e articolato al pari di quello greco, è alla base di uno dei lavori più imponenti di Jacob, la *Deutsche Mythologie* del 1835, ed è espresso già nel 1813 in *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, saggio pubblicato sul *Friedrich Schlegel's deutsches Museum*. Il moto di orgoglio nazionale è qui insito nel rifiuto di ogni rimostranza relativa all'inesistenza di una mitologia tedesca, giudicata ingiusta e infondata:

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I, p. 400.

*An einigen Beispielen wird dies deutlicher werden, die ich aus der vaterländischen Tradition zur Bewegung der mehr ungerechten als gegründeten Klage wähle, dasz uns eine Mythologie fehle, da man nur die vorhandenen Sagen und Gedichte mythisch zu fassen braucht, um in ihnen ganz ähnliche Elemente und Bestandtheile wie in der griechischen Religion zu entdecken.*¹⁷

Proprio al tema della religione e della vocazione si richiama, emblematicamente, la metafora che Jacob pone, a stemperare i toni, in chiusura alla lettera in cui ufficializza la sua scelta esistenziale a Savigny, e che, a suo modo, va ad integrare lo spaccato di mondo interiore che questo documento rappresenta. Cruciale è, infatti, il ruolo svolto dalla religione nella concezione poetica di Jacob Grimm, sotto un duplice aspetto. Oggettivamente essa è, sottoforma di mito, il suo primario centro d'interesse, o sicuramente uno dei più importanti, fulcro e filo conduttore di gran parte dell'attività di ricerca, tanto che non solo in questi anni iniziatici, ma fino all'ultimo, sarà il "Leitmotiv", diretto o indiretto, di molti suoi lavori: dai primi articoli pubblicati nelle riviste letterarie alle raccolte di "Märchen" e "Sagen", fino a quell'"opera omnia" densa di connessioni e approfondimenti che è la *Deutsche Mythologie*, la cui ampiezza di indagine sull'argomento non risulta, anche per oggettive e specifiche difficoltà testuali, ad oggi essere stata pienamente sondata e analizzata.

L'aspetto soggettivo è, invece, legato all'approccio, innegabilmente sacrale, che Jacob ha con l'oggetto stesso delle ricerche e dei suoi scritti, ossia quelle vestigia dell'antico nucleo "poesia epica – mito – storia nazionale", nei confronti delle quali egli si rapporta con il fervore e la devozione di un credente, e a protezione e cura delle quali investe sé e il fratello di una missione, nella consapevolezza che anche dalla salvaguardia di questo nucleo dipende il futuro della patria.

Paradossalmente, al contrario del "pagano insignificante" a cui egli, schernendosi, nella metafora si paragona e con il quale vorrebbe apparire indifferente alle varie dottrine cui aderisce¹⁸, è con piena fede e convinzione che Jacob Grimm intraprende la strada della "deutsche Volkspoesie".

¹⁷ Jacob Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, p. 75.

¹⁸ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 30.

Molti “Schlüsselwörter” del corpus letterario grimmiano sono, a riprova, termini tratti dal mondo religioso, ricorrenti in particolare nei saggi e nelle “Vorreden”: il “Glauben”, ossia l’insieme rappresentativo delle credenze popolari a cui si deve ogni rispetto, le “Treue und Wahrheit” indicate quali caratteristiche imprescindibili e dogmatiche dei miti e delle saghe, il “bewahren” che indica la custodia dei relativi materiali testuali come reliquie, l’aggettivo “heilig” utilizzato così di frequente nei loro confronti, l’“Ursprung” inteso in senso pressoché escatologico.

Non a caso Clemens Brentano utilizza, nella lettera in cui, nell’ottobre del 1807, elogia i due fratelli all’amico Achim von Arnim, la parola “Frömmigkeit” per indicare la dedizione, inusuale e senza compromessi, con la quale essi, alla maniera degli amanuensi, trascrivono pazientemente poemi epici, saghe, fiabe, canti popolari, nell’intento di salvare dalla mano del tempo e dall’oblio tutto quanto sia espressione del nucleo originario dell’antica poesia tedesca o più in generale germanica¹⁹.

L’intera vita dello scapolo Jacob Grimm, infine, dedicata allo studio e alla ricerca fino alla morte, ha un’impostazione decisamente monastica.

Per quanto riguarda la sorte del rapporto con la giurisprudenza, sarà da Jacob recuperato più tardi, alla luce dei legami con le antiche credenze popolari nazionali e in una visione più ampia, in cui il diritto, le usanze, la lingua e la poesia di un popolo sono da ricondurre alle stesse radici: in questi termini esso sarà oggetto del testo *Deutsche Rechtsaltertümer*, pubblicato nel 1828.

Dal punto di vista di implementate capacità deduttive e analitiche, che si riflettono poi in uno stile, già riscontrabile nella lettera del 9 marzo, improntato al ragionamento logico e ad una chiara e stringente argomentazione, gli studi giuridici hanno lasciato un segno indelebile negli scritti di Jacob, come indica in dettaglio Ludwig Denecke in *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, insieme ad un certo interesse e una generica competenza nelle questioni giuridiche, che non manca di affiorare nell’arco di tutta la sua esistenza:

Zwei Dinge aber sind ihm aus seinem Studium geblieben: die an den juristischen Stoffen geübte Fähigkeit, kritisch und folgerichtig zu denken, klar zu definieren,

¹⁹ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J. G. Cotta’schen Buchhandlung, Stuttgart – Berlin 1904, pp. 3-4.

*sauber zu koordinieren und logisch zu deduzieren, das Wesentliche an einem Sachverhalt zu erkennen und diesen klar zu erläutern [...]
Zum anderen haben ihn die einfache Sachkenntnis und das Interesse an juristischen Gegenständen vom Studium her lebenslang begleitet.*²⁰

I.3 – L’influenza del circolo di Heidelberg e le prime pubblicazioni

Friedrich Carl von Savigny era un’insigne professore e un’eminenza nel campo della storia del diritto. Dalla sua estesa ricerca sull’evoluzione del diritto romano nel medioevo trasse, nell’arco degli anni 1815-1831, la *Geschichte des Römischen Rechts im Mittelalter*, un’opera di ampio respiro in sette volumi, nella cui prefazione, tra l’altro, ringraziò Jacob Grimm per il prezioso aiuto fornitogli, in particolare, durante il soggiorno parigino²¹. La collaborazione, in effetti, continuò anche negli anni successivi, in cui, come si evince dall’epistolario, il giovane non mancò di ottemperare attivamente alle richieste dell’insegnante, effettuando ricerche e trascrizioni di manoscritti presso la biblioteca di Kassel, dove era tornato a vivere, e proseguendo in quest’attività, come meglio poteva, anche una volta ottenuto l’impiego presso il “Kriegskollegium”, nel 1806.

Oltre al comune interesse per la ricerca storica e alla stima reciproca, in ogni caso, uno dei punti di contatto, e, presumibilmente, anche uno dei motivi per cui questo legame d’amicizia crebbe così solido e duraturo, fu senza dubbio anche la condivisa passione per la letteratura. Da una trasognata ricostruzione da parte di Wilhelm delle impressioni indelebili che gli insegnamenti del Savigny lasciarono nel suo cuore, relativa al suo primo semestre presso l’università di Marburg e riportata da Wilhelm Schoof nell’introduzione a *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, si capisce come il campo d’interazione tra questo professore, aperto e di vasta cultura, e gli allievi Grimm, d’ingegno altrettanto peculiare, andasse oltre l’ambito del diritto, estendendosi anche ai classici della letteratura tedesca, la cui grandezza egli era capace di trasmettere sapientemente, attraverso una lettura particolarmente sentita di passi scelti, o la generosa concessione di prestiti dalla propria collezione di libri:

²⁰ Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1971, p.106.

²¹ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 6.

*Für wie vieles hat er uns den Sinn erschlossen, und wie manches noch unbekanntes Buch ward aus seiner Bibliothek nach Hause getragen! Die anmutige Weise, mit welcher er wohl gelegentlich etwas vorlas, eine Stelle aus Wilhelm Meister, ein Lied von Goethe, ist mir noch lebhaft in Gedanken, als habe ich ihn gestern gehört.*²²

A conferma non sono infrequenti, nel carteggio di Jacob con Savigny, i richiami, oltre a codici e tomi di diritto, anche a testi letterari. La lettera di Jacob del 4 gennaio 1806 è, dopo un breve resoconto sullo stato delle ricerche di pertinenza giuridica svolte per conto del professore, quasi interamente dedicata al tema della poesia provenzale. Partendo dalla storia dei “trovatori” di Millot – un libro, a quanto pare, già oggetto di comune ricerca a Parigi e qui da Jacob visionato e sottoposto ad accurato giudizio critico – l’argomento si conclude con una richiesta di una copia di un lavoro sulla poesia settentrionale francese, che Savigny, grazie ai contatti parigini, avrebbe potuto agevolmente procurarsi:

*Neulich habe ich (Millot) histoire liter. des troubadours. Paris 1774. 3 vol. 12 gesehen, und dies ist warscheinlich das Buch über die provençalischen Dichter, wonach wir uns in Paris vergeblich umgefragt hatten. Übrigens läßt es sehr unbefriedigt [...] Dabei fällt mir eine Bitte ein. Der Abbé de la Rue wollte ein Werk über die nordfranzösische Poesie herausgeben; da Sie mit ihm vielleicht selbst, oder doch mit Barrois in Paris in Verbindung stehen, so können Sie am leichtesten von dessen Erscheinung unterrichtet sein, und dann mir auch wohl ein Exemplar kommen lassen.*²³

Ancora, nella lettera non datata, che Achim von Arnim inviò ai fratelli poco dopo la morte della loro madre, avvenuta il 27 maggio 1808, si legge quasi il suggerimento, tra due alternative, a recarsi a Landshut con Savigny per dedicarsi, una volta là, insieme con lui alla storia della letteratura. Come se solo l’immersione in quella ritrovata atmosfera di comune e religiosa dedizione alla poesia, potesse offrire qualche forma di lenimento ad un lutto così grave:

*Bleiben Sie noch in Cassel unter diesen Umständen, oder haben Sie Lust nach Landshut mit Savigny, dort Literaturgeschichte zu lesen?*²⁴

²² Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 5.

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J. G. Cotta’schen Buchhandlung, Stuttgart – Berlin 1904, p. 14.

Dopo le lezioni e le frequentazioni personali di Marburg, e, a seguire, la proficua esperienza sul campo rappresentata dal soggiorno parigino, è nuovamente questo professore di diritto che svolge un ruolo determinante anche nella terza tappa del percorso formativo di Jacob Grimm, questa volta attraverso la sua affinità con il mondo letterario: l'introduzione al circolo romantico di Heidelberg, che si traduce per il giovane nell'amicizia e nella collaborazione con i suoi due maggiori esponenti, i poeti e scrittori Clemens Brentano e Achim von Arnim.

Mentre con Brentano avevano già preso contatto durante gli anni universitari di Marburg, in qualità di amico, nonché cognato, di Savigny, i fratelli Grimm conoscono di persona Arnim nel novembre dell'anno 1807, quando questi, insieme allo stesso Savigny, Brentano e ad altri compagni di viaggio, giunge a Kassel da Weimar, dopo una visita a Goethe. Arnim vi si tratterrà fino al gennaio dell'anno successivo, Brentano qualche mese più a lungo, tornando poi per una seconda e fugace visita. Lo scopo della loro permanenza nella città dei Grimm è usufruire delle conoscenze e dell'insieme di antichi testi di poesia popolare tedesca di cui i fratelli disponevano, ai fini della redazione della seconda e terza parte del *Des Knaben Wunderhorn*, una raccolta di "Volkslieder" il cui primo volume era stato realizzato ad opera di entrambi a Heidelberg, e pubblicato nel 1805.

Come riporta Heinz Rölleke, fu Brentano che nel marzo 1806, ossia prima del suo trasferimento a Kassel come ospite di una delle proprie sorelle, si rivolge a Savigny, chiedendogli se conosce qualcuno in quella città che possa adoperarsi presso la biblioteca locale, al fine di ottenere copia dei canti popolari eventualmente presenti. Dall'indicazione di questo potenziale collaboratore nella persona di Jacob Grimm, si rinnova il contatto dello scrittore romantico con l'ex-studente di Marburg, che sfocerà, una volta accertato che le sue competenze sull'argomento sono di gran lunga superiori alle aspettative, nel ricorso al supporto suo e del fratello Wilhelm per il completamento del *Wunderhorn*, al qual scopo Brentano convocherà a Kassel anche Arnim:

Auslösendes Moment für erste Aktivitäten auf diesem Gebiet war indes eine Anfrage des Dichters Clemens Brentano an seinen Schwager Savigny vom 22. März 1806: "Haben Sie in Kassel keinen Freund, der sich dort auf der Bibliothek umtun könnte, ob keine alten Liedlein dort sind, und der mir dieselben kopieren könnte?" Savigny empfahl Jacob Grimm, der umgehend zu einem der wichtigsten

*Mitarbeiter an der Arnim / Brentanoschen Liedersammlung "Des Knaben Wunderhorn" wurde [...]*²⁵

E' proprio tramite questa coppia di scrittori, di qualche anno più anziani e, in quanto provenienti da famiglie benestanti, dediti a tempo pieno e con ampio dispendio di mezzi a seguire le proprie inclinazioni letterarie, che Jacob e Wilhelm si trovano ad operare per la prima volta in un ambito in cui vengono condivisi non solo l'amore per la letteratura, ma anche gli obbiettivi – perseguiti concretamente e con tenacia simile alla propria – di ricerca, trascrizione e salvaguardia delle tracce e testimonianze dell'antica poesia tedesca nel tempo. Alla conferma e all'incoraggiamento che queste attività ricevono dall'incontro con i nuovi compagni, per i Grimm si aggiunge l'acquisizione di esperienza nel lavoro di selezione del materiale in vista della sua diffusione al pubblico, tramite la pubblicazione dello stesso nei nuovi volumi del *Des Knaben Wunderhorn*. A questa iniziativa, portata avanti nei mesi dell'autunno 1807, i fratelli si dedicano con slancio e altruismo, schiudendo ad Arnim e a Brentano le porte dell'intera loro raccolta di testi e trascrizioni, dalla quale i due scrittori attingono, in coerenza con l'oggetto dell'opera, principalmente canti popolari.

E' probabilmente tenendo conto delle ripercussioni positive che questo periodo d'intensa interazione ebbe in seguito sulla produzione dei Grimm, e in particolare sull'uscita nel 1812 della prima parte dei *Kinder- und Hausmärchen*, che Wilhelm Schoof può affermare che, in base a questa collaborazione d'importanza storica per la letteratura tedesca, Kassel venne ad assumere per la poesia romantica un significato pari a Heidelberg:

*Brentano hatte inzwischen in Kassel mit Arnim den zweiten und dritten Band des "Wunderhorns" vollendet. Dadurch gewann Kassel für die Romantik die selbe Bedeutung wie Heidelberg. Auch die Brüder Grimm beteiligten sich an der Arbeit. Sie ließen in selbstloser Weise ihren Vorrat an Volksliedern in der Sammlung aufgehen.*²⁶

Emerge da informazioni biografiche su Clemens Brentano, inoltre, che era nella volontà di questo scrittore estroverso e irrequieto fare di questa città un nuovo punto di aggregazione degli artisti romantici, così come era stata inizialmente Jena e, appena

²⁵ Heinz Rölleke, *Nachwort*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001, Vol. III, p. 596.

²⁶ Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn 1961, p. 160.

pochi anni prima, Heidelberg. Sempre Wilhelm Schoof riporta di come egli si fosse adoperato per far nominare Ludwig Tieck “Theaterdichter” di Kassel attraverso il direttore d’orchestra di corte Reichardt, ma l’iniziativa non fosse andata a buon fine. Parimenti tentò di convincere Achim von Arnim a trasferirvisi stabilmente, affinché il luogo, che già contava la preziosa presenza dei Grimm, diventasse un “literarischer Mittelpunkt”²⁷.

L’importanza che, a questo fine, rivestono i Grimm per Brentano è legata al loro spessore culturale e all’acquisita competenza in materia di antica poesia tedesca, di cui egli riportò, dopo i primi contatti di Kassel, un’impressione notevolissima, tanto da prevedere che il loro apporto avrebbe reso il lavoro per il *Wunderhorn* “straordinariamente” più proficuo di quello a suo tempo svolto a Heidelberg. E’ in termini decisamente encomiastici, quindi, che, in occasione della lettera del 19 ottobre 1807 indirizzata ad Arnim e finalizzata a contagiarlo del suo entusiasmo affinché lo raggiungesse a Kassel, come in effetti da lì a breve avvenne, Brentano descrive i due giovani studiosi di “Volksdichtung”, fedele allo stile passionale e senza “mezze misure” che gli era proprio:

*Es ist äußerst nothwendig, daß Du mit mir zusammen und zwar hierher kömmt, um den ewig aufgeschobenen zweiten Theil des Wunderhorns zu rangiren. [...] Wir können es hier außerordentlich gut und besser noch als damals in Heidelberg. Denn ich habe hier zwei sehr liebe, liebe alteutsche vertraute Freunde, Grimm genannt, welche ich früher für die alte Poesie interessiert hatte, und die ich nun nach zwei Jahre langem, fleißigen, sehr konsequenten Studium so gelehrt und reich an Notizen, Erfahrungen und den vielseitigsten Ansichten der ganzen romantischen Poesie wiedergefunden habe, daß ich bei ihrer Bescheidenheit über den Schatz, den sie besitzen, erschrocken bin.*²⁸

E’ da notare come, in questa circostanza, l’autore del *Wunderhorn* tenda ad attribuirsi il merito di aver depresso nell’anima dei fratelli il seme dell’amore per l’antica poesia, dai quali frutti insperatamente abbondanti si appresta ora, quasi come in contraccambio, a trarre beneficio.

In questo senso, il decisivo ruolo di Brentano, e quindi di Arnim, sembra essere avallato da Ludwig Denecke nel testo *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, in cui viene utilizzato, a proposito, il verbo “heranführen”, ossia “condurre verso, iniziare”:

²⁷ Cfr. Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn 1961, p. 154.

²⁸ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 3-4.

*Clemens Brentano und später Achim von Arnim sind es gewesen, die Jacob und Wilhelm Grimm zuerst an die Volkspoesie aus alter und neuer Zeit herangeführt haben, doch gingen die Brüder nach einiger Zeit ihren eigenen Weg.*²⁹

In ogni caso, fatto salvo il commosso e sincero apprezzamento per la mole di antichi documenti trascritti faticosamente a mano dai Grimm e il loro alto grado di conoscenza raggiunto in materia, da lui giudicato, nella stessa lettera, addirittura superiore a quello dell'amico Tieck³⁰ (riguardo alla voracità letteraria del quale, Ladislao Mittner nella *Storia della Letteratura Tedesca* riporta che avesse già esaurito all'età di diciassette anni i libri di tutte le biblioteche circolanti a Berlino³¹), sembra più corrispondente ai fatti pensare che Brentano abbia solo concorso, ancorché in maniera sicuramente incisiva, ad accrescere ed indirizzare, con specifici suggerimenti, l'interesse che Jacob e Wilhelm già nutrivano per la "Volksdichtung". Accanto alla sua influenza di esperto e cultore della materia, un ruolo non trascurabile hanno svolto la curiosità personale e le vaste letture dei fratelli, nonché la passione per la ricerca storica trasmessa loro da personalità del mondo accademico di Marburg.

Tra queste, Heinz Rölleke ricorda, oltre lo stesso Savigny in qualità di storico del diritto, anche un professore di storia della letteratura chiamato Ludwig Wachler, che avrebbe alimentato il loro interesse nel campo della germanistica:

*Neben dem Rechtshistoriker Savigny dürfte hier vor allem der Literaturhistoriker Ludwig Wachler für ihre [= der Brüder Grimm] beginnenden germanistischen Interessen bestimmend gewesen sein.*³²

Più oltre, anche se esorta in generale a non sottovalutare la connessione tra i romantici di Heidelberg e l'impostazione dell'attività scientifica dei Grimm, Rölleke descrive l'apporto di Brentano nei termini circoscritti di un orientamento e indirizzo nel campo della ricerca storica, che avrebbe offerto ai fratelli negli anni di Marburg, accostando, in questa fase, lo scrittore a Savigny, e, successivamente, mettendo in

²⁹ Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, cit., p. 64.

³⁰ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 4.

³¹ Cfr. Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura Tedesca – Dal Pietismo al Romanticismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1964, p. 752.

³² Heinz Rölleke, *Nachwort*, in *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, cit., Vol. III, p. 596.

rilievo il suo più determinante operato, nei mesi della collaborazione di Kassel, di spinta ad assegnare alle loro aspirazioni e sforzi concreti obiettivi editoriali³³.

In tal senso, un importante merito, che, nell'ambito del futuro letterario dei Grimm, va senz'altro ascritto a Brentano è quello di averli messi in contatto, a sua volta, con Achim von Arnim, insieme al quale egli contribuì ad incoraggiare Jacob e Wilhelm sulla strada della pubblicazione del proprio materiale e con il quale essi stabilirono un rapporto di amicizia che durò fino alla morte dello stesso, avvenuta prematuramente nel 1831. In qualità di scrittori già affermati, sia Brentano che Arnim misero, infatti, fin da subito a disposizione dei Grimm la loro esperienza con il mondo dell'editoria, indicando nei rispettivi carteggi con i fratelli che presero inizio dalla primavera del 1808, ossia quando entrambi si trovavano ormai in luoghi diversi da Kassel, non solo i nomi degli editori, ma anche il modo più efficace di trattare con essi.

Nella lettera del 15 ottobre di quell'anno, Clemens suggerisce a Wilhelm l'editore Cotta o, in alternativa, Zimmer per i suoi *Altdänische Heldenlieder*, con il consiglio, per avere maggiori probabilità di successo presso quest'ultimo, di limitarsi a chiedere solo una percentuale sugli eventuali profitti, o di essere compensato in libri:

*Bieten Sie Ihre dänischen Romanzen doch Cotta an und preisen Sie ihm im allgemeinen dessen Interesse. Er nimmt sie am ersten oder bieten Sie sie Zimmer wohlfeil an, etwa umsonst, mit Teilung des zu machenden Gewinnstes oder gegen Bücher.*³⁴

Nel frattempo Wilhelm aveva già scritto all'editore Reimer di Berlino, sotto indicazione di Arnim. Quest'ultimo, per agevolare l'uscita del primo lavoro dell'amico si interessò anche di contattare, purtroppo senza successo, Goethe per invitarlo a scrivere una "Vorrede", che sarebbe stata risolutiva ai fini della conclusione dell'accordo con Reimer. Quando, dopo ulteriori vicissitudini, gli *Altdänische Heldenlieder* stavano, su suggerimento di Brentano, per uscire come quarta parte del *Wunderhorn*, furono definitivamente accettati e pubblicati da Zimmer nel 1811, con una dedica di Wilhelm, non a caso, proprio alla coppia di romantici di Heidelberg³⁵.

Pari sforzi furono prodigati da Arnim anche nei confronti dell'*Edda*, ossia la raccolta di antichi canti islandesi, al cui lavoro di traduzione e commento avevano lavorato

³³ Ivi, p. 597.

³⁴ Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, cit., p. 53.

³⁵ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, cit., pp. 53-55.

entrambi i Grimm, e la cui pubblicazione, avvenuta nel 1815, richiese tentativi che durarono ben quattro anni. Dal carteggio di Arnim con i fratelli, in cui l'argomento è presente fin dal 1811, la lettera di Jacob del 6 maggio 1812 esprime, oltre alla frustrazione per le continue difficoltà, il ringraziamento all'amico per un ulteriore interessamento presso editori potenziali, in questo caso Spener³⁶.

Particolarmente decisivo, infine, fu il supporto di Arnim nel caso della raccolta di fiabe popolari che conferì ai Grimm risonanza e successo commerciale, i *Kinder- und Hausmärchen*: non solo in quanto essa fu pubblicata da Reimer, l'editore da lui già indicato a proposito degli *Aldänische Heldenlieder*, ma anche per aver caldeggiato presso i fratelli l'opzione di una pubblicazione autonoma, durante la breve visita a Kassel del gennaio 1812³⁷.

Il manoscritto da cui fu ricavato il primo volume di quest'opera, che, oltre a rappresentare uno dei capisaldi della poesia romantica e della letteratura tedesca nel mondo, segna il punto di partenza per l'innovativa disciplina della "Märchenforschung", era stato, infatti, inizialmente inviato in copia a Brentano su richiesta dello stesso, al fine di una specifica edizione a sua cura. Visto che questa stentava a concretizzarsi, fu, dunque, Arnim a sollecitare l'azione indipendente dei Grimm, che portò, circa undici mesi dopo, all'uscita dei *Kinder- und Hausmärchen* nelle librerie.

Altre opportunità di affermazione nel mondo letterario giunsero a Jacob e Wilhelm da Arnim in occasione della rivista letteraria che questi fondò a Heidelberg, immediatamente dopo aver concluso i lavori per il *Wunderhorn* e lasciato Kassel: la *Zeitung für Einsiedler*, di cui il primo numero uscì il 1° aprile 1808 e il cui oggetto era la poesia e la letteratura di tutti i tempi.

Oltre a contattare autori di fama consolidata, affinché il nuovo periodico potesse fregiarsi delle firme prestigiose di Goethe, Jean Paul, Tieck, Schlegel, Runge, Creuzer, nonché dello stesso Brentano, il neo-redattore si rivolse anche ai nuovi amici di Kassel in qualità di esperti di antica poesia, con la lettera a Jacob del 18 febbraio 1808. In essa si trova, in primo luogo, la richiesta di estratti dal materiale fino ad allora raccolto dai Grimm, noto ad Arnim nel contenuto dal periodo di collaborazione dell'autunno precedente, tra cui, in particolare, una non meglio precisata "Judengeschichte" da includere nei primi numeri della rivista; fa seguito il generico invito ad inviare qualsiasi

³⁶ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, cit., p. 58.

³⁷ Cfr. Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, cit., p. 166.

“testimonianza eccellente” dall’antichità o “storiella buffa di ogni tipo”, insieme a commenti critici o saggi, purché di dimensioni contenute, adatte al formato dell’*Einsiedler*:

*Alles gedrängtest Herrliche alter Zeit und Lustiges jeder Art ist mir willkommen, sehr lange Aufsätze erlaubt die Art der Erscheinung nicht, kurze literarische Notiz dabei, selbst literarische Hypothesen sollen mir lieb sein.*³⁸

E’ sulla rivista di Arnim, quindi, destinata purtroppo a vita breve (l’ultima copia sarà stampata prima della fine dello stesso anno), che compaiono in anteprima alcuni degli *Heldenlieder* di Wilhelm e uno dei primi saggi di Jacob, quel *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, ripartito tra i numeri 19 e 20, limitato nell’estensione, ma di così spiccata rilevanza per la densità e la portata dei contenuti. In esso viene definito il concetto di poesia, nell’ampia accezione “romantica” del termine, posto l’accento sulla sua distinzione in “naturale” e “artistica”, trattata l’evoluzione del suo rapporto con la storia ed esaltata, come prodotto dell’unione di entrambe, la saga, nelle sue caratteristiche di verità, incorruttibilità e alla luce del forte legame che la unisce al popolo³⁹: temi “chiave” per la concezione poetica di Jacob, riguardo ai quali le nozioni qui esposte sono punti di riferimento imprescindibili.

Il saggio fu da Jacob inviato ad Arnim con altro materiale, fra cui due esempi di saga, aventi entrambi come oggetto storie di campane e nella lettera indicati come “Glockengeschichten”, insieme ai quali esso trovò collocazione nella rivista. Della lunga lettera di accompagnamento del 6 maggio 1808, sono da rilevare la dichiarazione di come la forma narrativa della saga sia all’autore particolarmente cara, e, più oltre, l’importanza che egli stesso attribuisce ai giudizi enunciati nel saggio. Proprio dal nucleo dei principi fondamentali espressi nei “Gedanken”, infatti, vengono annunciati sviluppi futuri e aspettative di grande entità:

Lieber Herr von Arnim.

Ich sende Ihnen hierbei: 1. zwei schöne Glockengeschichten, fast wörtlich nach der Quelle. Sie werden sie aber wohl schon kennen. [...]

5. etwas über Volkssagen, wie es mir am Herzen liegt. Ich will damit nichts Neues sagen, ob ich es gleich noch nirgends gelesen habe, ich meine aber, es müßte so sein und wäre sehr bekannt. Es könnte auch besser gesagt sein, diese Gedanken

³⁸ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 6.

³⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, pp. 399-403.

*sind mir aber wohl darum so lieb, weil ich viel von den Folgen hoffe, die aus der Sache resultiren müssen, und darüber mit Fleiß her bin.*⁴⁰

Si percepisce da queste parole come le saghe rappresentino per Jacob materia di grande interesse e oggetto di costante studio, i cui frutti si concretizzeranno in nuovi saggi sull'argomento, frequenti richiami in altri scritti di critica, e, infine, nei due volumi delle *Deutsche Sagen*, pubblicati rispettivamente negli anni 1816 e 1818, come prima e seconda parte di una raccolta che si distingue dalle antecedenti, coeve o più antiche, sia per estensione che per concezione e impostazione innovativa.

A proposito dei primi passi dei Grimm nel mondo dell'editoria e dell'influenza di Arnim e Brentano in questo campo, si trova, sempre nella lettera del 6 maggio 1808, un passaggio in cui Jacob rivela, in accordo con la ritrosia caratteriale che gli è propria, di non sentirsi incline alla pubblicazione del proprio materiale, in nessun modo scopo precipuo dei suoi studi, bensì di accondiscendere alle richieste dei due amici scrittori solo in nome di un profondo senso di riconoscenza. Con il termine "Gütigkeit" egli intende sia l'amicizia dimostrata da Arnim e Brentano nei confronti propri e del fratello, che i reciproci benefici apportati dalla recente collaborazione:

*Ich leugne es nicht, daß meine Arbeiten nicht auf geradezu herausgeben gerichtet sind, woran ich nicht denke und keine Lust spüre, allein beständig werde ich mich dazu innerlichst getrieben fühlen, dasjenige zu thun, womit Ihnen und dem Clemens ein Gefallen geschieht, von denen ich schon so viel Gütigkeit erfahren habe.*⁴¹

Quest'affermazione si inserisce, tuttavia, in un particolare contesto, in cui prevale l'irritazione di Jacob nei confronti dell'atteggiamento imprevedibile di Brentano, il quale aveva cominciato, proprio in quel periodo a diradare inspiegabilmente i contatti epistolari con i Grimm, arrivando, negli anni successivi, addirittura a negare loro qualsiasi cenno di riscontro relativo alla ricezione di copie degli *Altdänische Heldenlieder* e di *Über den altdeutschen Meistergesang* a lui inviate dai fratelli quali loro rispettive prime pubblicazioni, apparentemente insensibile anche al fatto che tali opere contenessero dediche alla sua persona o citazioni del suo nome. In questa prima circostanza, Jacob esprime tutto il suo disappunto per la vana attesa di un cenno da parte di Brentano, la quale avrebbe generato, come ultimo effetto, un ritardo nella consegna

⁴⁰ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 11.

⁴¹ Ivi.

del materiale per l'*Einsiedler*. Può essere, pertanto, comprensibile l'intenzione di far pesare questo disagio al responsabile, inserendo parole di sfogo nella missiva indirizzata ad Arnim, nella speranza che possano raggiungere indirettamente anche Brentano. Relativamente all'invio di propri lavori ai fini di pubblicazione, infatti, non è credibile che Jacob lo concepisca unicamente come atto dettato dai sentimenti di gratitudine, per quanto la divulgazione dei risultati non fosse senz'altro da considerarsi tra i principali scopi della sua attività di studio e ricerca, mossa da intenti e cause ben più profondi.

A questo fine, senza nulla togliere all'importanza dell'apporto di Arnim e, in seconda battuta, Brentano nel campo dei progressi editoriali dei Grimm, è da rilevare come Jacob avesse già inviato saggi di critica al *Neuer Literarischer Anzeiger* di Monaco, dove apparvero nel corso del 1807, ad illustrare i suoi punti di vista sulla poesia antica e a confutare lavori sull'argomento di altri studiosi: tra gli altri *Über das Nibelungen Liet*, un paio di saggi sulla poesia medievale volti a dimostrare l'identità di "Meistergesang" e "Minnegesang", e, sul tema della concordanza dei tratti salienti delle antiche saghe, *Von Übereinstimmung der alten Sagen*.

Appena intrapresi, questi primi contatti con il mondo dell'editoria furono da Jacob timidamente menzionati nella lettera dell'11 agosto 1807 a Savigny, risalente a qualche mese prima, quindi, dell'incontro a Kassel con Arnim e Brentano e dell'inizio dei lavori al *Wunderhorn*. Nella missiva il giovane riprende, a fronte della tardiva risposta del professore alla "Herzensergießung" del 9 marzo, il tema del proprio futuro, nell'ottica di una maggiore dedizione agli studi letterari a scapito di un'eventuale carriera giuridica, e a tal riguardo rivela di avere due piani alternativi da perseguire. Di questi, il primo consiste nella ricerca di un posto da bibliotecario, a supporto del quale egli reputa utile la presenza di contributi a sua firma su una rivista specifica, indicata nella fattispecie nel periodico redatto a Monaco da Johann Cristoph von Aretin, con cui, in effetti, viene da lì a breve instaurata una proficua collaborazione. La modestia che lo contraddistingue quando si trova a parlare di sé, particolarmente accentuata in ogni confronto con l'eminente professore, porta Jacob anche in questo caso a nascondere sotto l'egida di un motivo contingente ogni ambizione ad esporsi pubblicamente, e, al tempo stesso, a ribadire la più completa reticenza ad esternare al mondo le proprie opinioni; affermazione che, per quanto proveniente da una personalità schiva e introversa come la sua, non merita di essere presa troppo sul serio:

In Bezug auf den ersten Teil meines Planes hatte ich vor einiger Zeit dem Herrn v. Aretin in München, als Herausgeber des N. literar. Anzeigers einige in die Literärgeschichte einschlagende Bemerkungen geschickt, die noch dazu sehr flüchtig aus meinen Arbeiten gezogen waren, blos damit ich nötiges Falls etwas vorzuzeigen hätte. Ich bemerke dies allein, damit Sie dieselben, wenn sie Ihnen je zu Händen kommen, nicht anders beurteilen, am wenigsten aus den Trieb, meine Ansichten der Welt mitzuteilen, den ich gar nicht verspüre.⁴²

A completamento del tema dei rapporti tra Arnim e i Grimm nell'ambito dei contributi all'*Einsiedler* e del reciproco arricchimento culturale che ne conseguì, sono da citare anche i tentativi del primo di coinvolgere i secondi in un confronto tra studiosi sulle pagine della rivista, volto a suscitare curiosità e accrescere interesse tra i lettori. A tal fine, in quanto a conoscenza degli studi di Jacob sul poema epico dei Nibelunghi, Arnim cercò di stimolare uno scambio di commenti e considerazioni sull'argomento tramite l'invio ai fratelli della prima parte del saggio di Joseph Görres, *Der gehörnte Sigfried und die Nibelungen*, destinato ad essere incluso nel quinto numero del periodico con l'auspicio del redattore di poter pubblicare in seguito, oltre alle parti successive, anche il punto di vista di altri "Gelehrte".

Della risposta a questa "provocazione" letteraria si occupò principalmente Wilhelm, dimostrando nelle numerose obiezioni sollevate – ancorché inconsistenti alla lettura della seconda parte della trattazione di Görres, al momento ignota ai Grimm perché trattenuta da Arnim – un'accurata conoscenza del poema, basata in parte anche sulla recente traduzione degli *Heldenlieder* danesi. E' da ritenere implicito l'avallo alle sue argomentazioni da parte di Jacob, il quale interviene in calce all'epistola, datata 18 aprile 1808, relativamente a ragguagli sulla spedizione di altro materiale⁴³.

L'opera di confutazione degli scritti di altri studiosi di antica poesia tedesca e la pubblicazione di articoli a riguardo, in ogni caso, era già stata intrapresa da Jacob l'anno precedente sul *Neuer Literarischer Anzeiger*, dove, in un saggio dedicato proprio alla canzone nibelungica, aveva mosso critiche alle edizioni settecentesche di Bodmer, ritenendo la sua arbitraria impostazione snaturante nei confronti dell'opera, e di Müller, reo di aver acriticamente fuso testi provenienti da più manoscritti, con errori e

⁴² Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 31.

⁴³ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 6-9.

contraddizioni⁴⁴. Sempre sulle pagine dell'*Anzeiger*, inoltre, egli aveva condotto l'aspra diatriba con il germanista e scrittore Bernhard Joseph Docen, a proposito della distinzione, secondo Jacob di natura puramente fittizia, tra "Minnegeſang" e "Meiſtergeſang".

Quello della poesia medievale tedesca di ſtampo provenzale, viſta come faſe ſuſſeſſiva alla piú alta e originale – in quanto ſcaturita direttamente dal popolo e dalla ſua ſtoria – poesia epica, è tra i temi a cui Jacob dedica i primi ſforzi di analisi e approfondimento nell'ottica di una "Geſchichte der altdeuſchen Poesie", tanto che il ſuo primo libro, *Über den altdeuſchen Meiſtergeſang*, apparſo nel 1811, ſarà ſu queſto argomento.

Le obiezioni di Docen alla teoria eſpoſta nel numero 23 dell'*Anzeiger* da Jacob, vengono da queſt'ultimo affrontate nella contro-riſpoſta *Beweis daſz Minneſang Meiſtergeſang iſt*, pubblicata nel numero 43 della ſteſſa rivista, in cui, dopo una critica alla nebuſoſità e ſcarſa pertinenza delle rimoſtranze dell'avverſario, vengono ripreſe le argomentazioni a ſupporto dell'identità tra "Minneſang" e "Meiſtergeſang", enumerate prima in modo ſintetico e poi analizzate ſingolarmente⁴⁵.

Come già rilevato a riguardo del ſaggio edito ſull'*Einſiedler* di Arnim, anche queſti primiffimi lavori ſono caratterizzati da una grande chiarezza e ſicurezza eſpoſitiva, quale eſpreſſione dell'acquiſita competenza e coſtante adesione ai principi elaborati.

La mođeſtia, un tratto caratteriale di Jacob che, alla luce dell'epiſtolario, emerge ſpeſſo nelle relazioni interperſonali, inſieme ad un'umiltà di fondo di ſtampo quaſi criſtiano, aſſume una diverſa valenza nell'agone letterario, in cui prevale un atteggiamento intransigente, volto alla promozione e ſtrenua diſeſa dei propri riſultati, nella coſapevolezza di un grado di coſoſcenza ſuperiore. Nell'articolo di critica a Docen, viene rivendicato il diritto dell'eſperto a ricuſare aſſerzioni pretenzioſe quanto prive di fondamento, le uniche che, ragione, ſi poſſono definire "immođeſte":

*[...] ſo hoffe ich der von hrn. Docen verſchiedentlich berührtten Beſcheidenheit keineswegs nàhe zu treten, indem nur daſjenige unbeſcheiden heiſzt, waſ ohne Gründe daſtehet, und dennoch Anſprüche macht.*⁴⁶

⁴⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Über daſ Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlerſ Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, pp. 1-3.

⁴⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Beweis daſz Minneſang Meiſtergeſang iſt*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlerſ Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, pp. 12-21.

⁴⁶ Jacob Grimm, *Beweis daſz Minneſang Meiſtergeſang iſt*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 13.

L'influenza sull'attività letteraria dei Grimm da parte di Clemens Brentano, guida nel mondo dell'antica poesia tedesca durante il periodo universitario di Marburg dei fratelli e, qualche anno più tardi, insostituibile "trait d'union" tra essi e altre figure di rilievo quali Arnim e i vari editori, subì una battuta d'arresto poco tempo dopo la conclusione della collaborazione al *Wunderhorn*.

Lasciata definitivamente Kassel nel corso del 1808 per continuare a condurre un "Wanderleben" che lo porterà nel giro di pochi anni a spostarsi da Heidelberg a Berlino, dalla Boemia a Vienna, Brentano cominciò ben presto, come accennato a proposito della mancata trasmissione dei contributi grimmiani all'*Einsiedler*, a dar prova a Jacob e Wilhelm della sua volubilità e, in un certo qual modo, scarsa affidabilità. Ricco di fantasia ed estro poetico, grazie a cui emerse come il più grande poeta di questa seconda fase del romanticismo tedesco, naturalmente dotato di una grande capacità di aggregazione e connessione tra le persone a loro reciproco beneficio (due delle sorelle, Bettina e Cunegonda, divennero le mogli, rispettivamente, dagli amici Arnim e Savigny), egli fu, tuttavia, penalizzato dall'incostanza, tanto che gran parte delle sue opere rimasero incompiute e furono pubblicate postume dopo il 1842, anno della sua scomparsa. Anche se, in seguito, si adoperò generosamente, di concerto con Arnim, per procurare a Ludwig, il fratello minore dei Grimm che aveva prestato attività di disegnatore per l'*Einsiedler*, un supporto economico per intraprendere studi artistici fuori sede, Brentano cominciò a diradare, senza apparente ragione, i contatti con Wilhelm e Jacob dopo la primavera del 1808, omettendo, negli anni successivi, di recar loro visita anche quando le circostanze gli avrebbero permesso di passare da Kassel, con grande delusione di entrambi i fratelli⁴⁷.

In ogni caso, un ultimo contributo in forma di idee rivolte alla raccolta di nuovo materiale relativo all'antica poesia popolare, giunse ai Grimm dall'eccentrico scrittore con la lettera di inizio gennaio 1811, la prima dopo un lungo silenzio. In questa sede è interessante rilevare, innanzitutto, come egli, in occasione del recente fidanzamento della sorella Bettina con l'amico Arnim, si ascriva il merito, fra i pochi, a suo dire, a lui attribuibili, di aver spesso influito positivamente sulla vita degli altri facendoli incontrare. Questo ruolo di intermediario è rivendicato, per falsa modestia, citando le

⁴⁷ Cfr. Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, cit., pp. 160-161.

parole della defunta prima moglie e ribadendo, non senza una punta di rammarico verso l'ingratitude umana, l'assenza di qualsiasi fine non strettamente filantropico:

*Arnim und Bettine haben sich endlich (4.12.1810) auf der Strasse mit einander versprochen und Weihnachten sich Ringe bescheert. [...]
Es freut mich im Stillen, dass ich diese Leute doch gewissermassen zusammengeführt. Sophie hat mir einigemal, wenn ich traurig war, dass mir nichts gelänge, gesagt, dass ich doch manche gute Leute zusammengeführt und manches erweckt, nun bin ich zwar sonst oft betrübt gewesen, dass der erweckte mich nicht zuerst, sondern den Himmel ansah, jetzt freut es mich, und ich denke bei den meisten, die an mir vorüber gehen: gehe hin in Gottes Namen.⁴⁸*

Il fatto che in questa auto-raffigurazione di benevolo “deus ex-machina” Brentano si fregi, oltre che del felice esito dei contatti da lui agevolati, anche di un non meglio specificato merito di aver stimolato in alcuni un risveglio spirituale, può essere interpretato come un tentativo di bilanciare la negligenza mostrata nella gestione dei rapporti con Jacob e Wilhelm negli ultimi anni, con il ricordo dei benefici apportati, in tempi più lontani, alla sfera degli interessi vitali di questi: in tal senso “zusammengeführt” riguarda, al di là dell’unione appena ufficializzata tra Bettina e Arnim, anche l’amicizia, da lui promossa, di quest’ultimo con i Grimm, visti i relativi proficui sviluppi, mentre “erweckt” sarebbe a “memento” dei consigli e degli insegnamenti offerti a Marburg ai fratelli, ancora neofiti nel campo della “altdeutsche Poesie”, il cui rapporto di causa con gli eclatanti risultati era già stato descritto ad Arnim nella citata epistola del 19 ottobre 1807.

Questa sorta di preparazione psicologica nei confronti dei destinatari insita nel preambolo della lettera è comprensibile anche alla luce del suo reale scopo, che, come da lì a breve viene chiarito, consiste in una richiesta di collaborazione per una nuova e ampia raccolta di documenti di antica poesia popolare, ai fini della quale lo scrittore pensa di ricorrere, come nel caso del *Wunderhorn*, alla dedizione e comprovata esperienza in materia dei Grimm. L’idea, che prevede la realizzazione di un libro o di un periodico sull’argomento dal titolo *Der Altdeutsche Sammler*, è, secondo Reinhold Steig, suscettibile di essere già stata presa in considerazione dai tre amici nel periodo trascorso insieme a Kassel, tra il 1807 e 1808⁴⁹.

⁴⁸ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart – Berlin 1914, p. 155.

⁴⁹ Cfr. Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 160.

E' sintomatico notare come Brentano, prima di scendere nei dettagli del progetto, cerchi di ben disporre i due giovani prospettando di attivare a loro vantaggio le proprie doti di mediatore. Sulla spinta dell'entusiasmo per il fidanzamento tra Arnim e Bettina, visto come un rafforzamento dei legami tra i membri di una ristretta cerchia letteraria, egli esterna l'intenzione di promuovere anche un'unione tra Jacob e Hulda, figlia della defunta moglie Sophie, non appena questa abbia raggiunto un'età più matura, e, quale ulteriore prova d'affetto, di voler includere contestualmente i Grimm nel proprio testamento:

Wenn Hulda einmal ein paar Jahre älter ist, so will ich ihr den Jacob freien und Euch zu meinen Erben einsetzen, denn wir sind Euch in Gnaden gewogen, Euer wohl affektionirter.⁵⁰

Egli passa, poi, a decantare l'ascendente di cui godrebbe presso l'editore Zimmer, a suo dire sempre disponibile a pubblicare manoscritti da lui consigliati o recanti il suo nome⁵¹. L'importanza delle relazioni e del loro sviluppo, in ogni caso, si conferma quale tema principale della lettera soprattutto alla luce dei particolari organizzativi del piano per la raccolta del materiale per l'*Altdeutscher Sammler*, in base al quale Brentano si propone di creare, con l'aiuto dei Grimm, una rete di contatti così ampia da coprire l'intero territorio tedesco. Secondo la sua audace inventiva, una volta suddivisa idealmente la Germania in zone da assegnare ciascuna ad altrettanti letterati, amici o conoscenti di fiducia, questi sarebbero deputati a sollecitare presso il pubblico l'invio di saghe, favole, canti e ogni altra forma di antica testimonianza di poesia popolare, per inoltrare a loro volta quanto ottenuto, periodicamente, ai curatori della pubblicazione.

Per rappresentare il tutto veicolando l'idea di uno sforzo corale e sistematico, che rimanda ad antiche tradizioni legate alla natura e volto alla produzione di un bene pregiato ad uso e beneficio di tutti, il visionario scrittore ricorre alla felice metafora della "vendemmia":

Der einzige Weg, wodurch es möglich, ist eine förmliche Eintheilung von ganz Deutschland in Kreise, in jedem muß ein verstehender Freund sein, der seine Unterarbeiter unterrichtet, eine Anzahl gedruckter Cirkulare erhält, vertheilt und sammelt und von Zeit zu Zeit einsendet, es muß wie eine Weinlese getrieben werden.⁵²

⁵⁰ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 156.

⁵¹ Cfr. Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 156.

⁵² Ivi, p. 157.

L'idea di rivolgersi alla gente comune per la trascrizione e l'invio di antichi testi di poesia popolare, in particolare "Volkslieder", ancora noti nei luoghi di origine non era nuova, d'altronde, a Brentano, il quale, dopo l'uscita del primo libro del *Wunderhorn*, aveva già perseguito quest'obbiettivo insieme con Arnim, in vista della preparazione del materiale per i volumi seguenti, pubblicando annunci a più riprese, tra la fine del 1805 e il 1807, su vari periodici locali, tra i quali il *Gothaer Reichsanzeiger*. Questi tentativi, tuttavia, così come da lui rievocati ai Grimm a proposito dei piani per il nuovo periodico in questione, non avevano dato esiti troppo confortanti:

*Das Journal, der altdeutsche Sammler, der nicht sowohl philologisch als mündlich sein würde, ist ein "pium desiderium", das ich längst schon gehabt, aber dergleichen ist bis zur Unmöglichkeit schwierig, wenn ich bedenke, dass ich bei allem Lärm, unendlichen Schreiben, zum "Wunderhorn" kaum zehn Einsender gehabt, und unter diesen etwa vier bis fünf brauchbare.*⁵³

In questo contesto, per garantire all'iniziativa maggior risonanza, egli invita i fratelli a cercare, anche dal canto loro, di coinvolgere nel progetto nomi di scrittori conosciuti e amati, nonché a dedicarsi alla composizione di un comunicato esplicativo, "dettagliato" e "altisonante", da diffondere presso il pubblico.

L'opzione di volgere l'attenzione alle fonti orali della poesia per attingerne vive testimonianze, quale procedura parallela e complementare alla ricerca testuale nelle biblioteche, affascina Jacob Grimm, che, come espresso nei *Gedanken* pubblicati sull'*Einsiedler* e, ancor prima, nei saggi apparsi sulle pagine del *Neuer Literarischer Anzeiger*, professa la superiorità della "Naturpoesie", intesa come forma di poesia che nasce spontanea presso il popolo, rispetto a quella elaborata da figure isolate di artisti, tanto da accogliere il progetto di Brentano con entusiasmo e stilare in tempi rapidi un'estesa ed elaborata bozza di circolare da sottoporre al vaglio dell'amico, denominata *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen*⁵⁴.

Nella tempestiva risposta del 22 gennaio 1811 sono molti i punti della proposta di Brentano recepiti e sviluppati da parte del giovane: l'idea, da lui definita "eccellente", della ripartizione della Germania in "Kreise", ovvero l'ampliamento e suddivisione del territorio di riferimento ai fini di una ricerca capillare, nella speranza di accedere anche a quelle saghe e fiabe popolari che sopravvivono esclusivamente nell'oralità degli

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Cfr. Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 164.

abitanti di paesi e borghi remoti, l'importanza del ruolo della circolare, da redigere con toni atti a spingere i destinatari all'azione, il coinvolgimento di altre figure del mondo letterario per una promozione dell'iniziativa presso il grande pubblico, al cui fine Jacob, come già Arnim nel caso degli *Heldenlieder* di Wilhelm, auspica l'intervento, utile anche in misura minimale, di Goethe. Dal testo emergono, tuttavia, anche differenziazioni più o meno accentuate rispetto all'impostazione di Brentano, principalmente da ricondurre ai canoni che, secondo il modello perseguito da Jacob, dovevano tassativamente guidare il delicato processo di trasmissione dei documenti della poesia antica.

La procedura di fondere arbitrariamente in un unico "Märchen" le eventuali molteplici versioni pervenute, ancorché prospettata dallo scrittore relativamente alla raccolta a cui al momento egli stava lavorando – identificata dallo Steig in *Märchen von dem Rhein und dem Müller*⁵⁵ – e non espressamente al nuovo progetto, viene, dunque, fermamente respinta da Jacob, il quale, memore anche del metodo con cui gli autori del *Wunderhorn* avevano assemblato la loro opera, si dichiara contrario a qualsiasi rifacimento artistico o altro tipo di manipolazione dei testi, anche se volto a colmare lacune. Nel suo impianto teorico, un atteggiamento neutrale da parte dei curatori è ancor più opportuno in considerazione dell'eccezionalità della fonte di cui essi si avvalgono, quella orale, il cui prodotto, tramandato nel corso di più generazioni e tenuto in vita da tradizioni e realtà sociali che andavano ormai scomparendo, non deve essere in alcun modo contaminato nella sua purezza da interventi esterni:

*Für Verschmelzung mehrerer Recensionen in Eins, oder gar für Restauration mangelhafter bin ich einmal durchaus nicht, Sie wissen meinen Glauben darüber, und wenn uns das Publicum hier seine innersten Quellen öffnet, so steht uns gar kein Schalten und Walten darüber zu, weil wir hier blos Material sammeln und noch keine Kritik kommen dürfen.*⁵⁶

La grande importanza attribuita alla fonte è riscontrabile subito nei righi introduttivi della lettera, in cui l'*Altdeutscher Sammler* viene da Jacob delimitato nell'oggetto, da circoscrivere a materiale proveniente esclusivamente dall'oralità, in termini che lasciano trasparire anche come l'idea di una pubblicazione così concepita sia suscettibile di essere stata affrontata insieme con lo scrittore qualche tempo prima.

⁵⁵ Ivi, p. 158, nota 1).

⁵⁶ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 162.

Laddove Brentano era stato più vago (*Das Journal, der altdeutsche Sammler, der nicht sowohl philologisch als mündlich sein würde...*), Jacob appare più stringente e focalizzato sull'omogeneità dei contenuti quanto all'origine, mentre si riferisce ad un piano che sembra rivendicare come proprio:

*[...] meinem Plan, wegen Herausgabe eines altdeutschen Sammlers, der allerdings auf nichts als mündliche Tradition ausgehen soll [...]*⁵⁷

Tanta è la fiducia nel potenziale dei contributi ottenibili ricorrendo alla fonte orale, che, con riferimento come modello ideale al racconto popolare in “plattdeutsch” pubblicato da Runge sui primi numeri dell'*Einsiedler*, egli afferma che sarebbe sufficiente ricevere anche solo pochi di quei preziosi “Mährchen”, fedelmente trascritti in dialetto, affinché le sue aspettative non vadano deluse e l'intero sforzo organizzativo possa non considerarsi sprecato:

*Kriegen wir das ganze Jahr nur allein zehn solcher Mährchen geschickt, so wäre es schon der Mühe werth.*⁵⁸

Dall'ampia estensione dell'*Aufforderung* che segue e dall'intensità dei sentimenti in essa espressi, spesso tramite metafore attinte al mondo della natura e intrise di poesia, traspare l'alto grado di coinvolgimento emotivo di Jacob in questa impresa, che, seppur presente, probabilmente a livello ancora embrionale, nei suoi propositi, necessitava dell'intraprendenza dell'amico scrittore per giungere a un più fattivo tentativo di concretizzazione.

Nonostante il progetto dell'*Altdeutscher Sammler* non abbia mai superato questo stadio iniziale e visto la luce, a causa di una nuova interruzione della comunicazione epistolare da parte di Brentano, l'idea di ricorrere direttamente a fonti orali, così come quella di sollecitare presso il pubblico l'invio di contributi con la diffusione di una circolare opportunamente redatta allo scopo, furono da Jacob effettivamente perseguite ai fini della raccolta di materiale per i due volumi di fiabe *Kinder- und Hausmärchen*: attraverso le testimonianze, raccolte insieme al fratello, delle “Erzählerinnen”, tra cui campeggiano le figure di Dorothea Viehmann e Marie Hassenpflug, e, successivamente, con la stesura del *Circular, die Sammlung der Volkspoese betreffend*, da lui approntato a Vienna, dove si trovava in occasione del Congresso, nel 1815.

⁵⁷ Ivi, cit., p. 161.

⁵⁸ Ivi, p. 162.

Più conciso, sobrio e meno ricco di momenti lirici rispetto all'*Aufforderung* del 1811, il *Circular* conserva, tuttavia, ancora l'idea di abbracciare l'intero territorio tedesco, con l'introduzione di una "Gesellschaft" fittizia, la cui attività di "scrupolosa ricerca e fedele trascrizione" di tracce del patrimonio poetico popolare avrebbe dovuto tendenzialmente propagarsi nell'intero paese. Come nell'*Aufforderung*, vengono enumerate e brevemente descritte le varie tipologie oggetto di interesse, fornite dettagliate indicazioni operative e trasmesse con enfasi le finalità che sottendono all'impresa; una differenza è costituita dall'incoraggiamento, sebbene inserito solo nel "post scriptum", anche alla ricerca testuale, accanto al ricorso all'oralità, da effettuare presso archivi e monasteri locali⁵⁹.

I contatti tra Jacob Grimm e Clemens Brentano divennero negli anni seguenti sempre più sporadici, fino ad un definitivo reciproco estraniamento, anche a causa del fanatismo religioso che dominò l'ultimo periodo di vita dello scrittore⁶⁰; il rapporto con Arnim, invece, alimentato da visite reciproche e da un'intensa corrispondenza epistolare, si trasformò, al pari della relazione con Savigny, in una sincera e duratura amicizia.

L'influenza di entrambi i principali rappresentanti del circolo romantico di Heidelberg sui due più giovani cultori di poesia antica di Kassel fu determinante per agevolare e consolidare il passaggio di questi ultimi da una fase di studio e ricerca condotte nel quasi totale anonimato, ancorché nel segno di alti ideali, a quella che prevede la condivisione dei risultati di questi sforzi con una collettività, sia essa un ristretto gruppo di studiosi, quali gli scrittori e i lettori di una rivista letteraria, o il grande pubblico, presso cui i Grimm raggiunsero definitiva notorietà con il successo editoriale dei *Kinder- und Hausmärchen*.

Prendendo spunto dallo scambio di lettere tra Jacob e Brentano sulla fondazione di un *Altdeutscher Sammler* e sui piani a tal fine preposti, Reinhold Steig richiama la forte correlazione tra le iniziative e le aspirazioni di Arnim e Brentano da una parte, e i primi passi dei fratelli nel mondo della poesia popolare dall'altra, a suo dire ricavabile proprio dai carteggi che intercorsero fra loro negli anni a cavallo tra la prima e la seconda decade del 1800:

Je tiefere Einblicke in die Jugendgeschichte der Brüder Grimm uns die Briefwechsel mit Arnim und Brentano gewähren, desto deutlicher wird es, dass

⁵⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, Vol. VII, pp. 593-595.

⁶⁰ Cfr. Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, cit., pp. 164-165.

*ihre Anfänge durchaus von den Bestrebungen der beiden älteren Freunde abhängig sind. Namentlich gilt dies für die Sammlung und Erhaltung aller Art von Volkspoesie.*⁶¹

Fin dall'inizio l'impostazione teorica di Jacob, formatasi sulla base di un'estesa conoscenza e secondo la rigosità metodologica appresa negli studi a fianco del "Rechtswissenschaftler" professor Savigny, si contrappose alla visione dei due artisti, talora più libera e flessibile. Una prima divergenza di vedute con Arnim riguarda la validità della divisione della poesia nelle due categorie "Naturpoesie" e "Kunstpoesie", ed emerge dalle lettere dell'estate 1808 a proposito del saggio *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, inviato da Jacob come contributo all'*Einsiedler* e avente come punto di partenza tale teoria, caposaldo della concezione poetica grimmiana⁶²; da Brentano Jacob prese le distanze soprattutto in merito all'opportunità della fissazione di canoni a guida delle modalità di trasmissione della poesia antica al pubblico, obiettando alle disinibite contaminazioni a cui lo scrittore, insieme con Arnim nel caso del *Wunderhorn*, sottoponeva "Märchen" e "Volkslieder" per seguire il proprio gusto artistico.

Tali divergenze, che si riflettono nelle reciproche valutazioni dei lavori via via pubblicati, riscontrabili con frequenza negli epistolari, furono superate a livello personale – anche se non sempre senza imbarazzo o mortificazione – con Arnim, la cui amicizia, col passare degli anni e in particolare a partire dalla prolungata visita a Kassel dell'autunno del 1808⁶³, divenne per i Grimm una fonte di conforto sempre più preziosa. I tratti positivi della personalità di Brentano, quali l'estro poetico e la grande capacità relazionale e di iniziativa, furono penalizzati nel lungo periodo dalla volubilità e dalla scarsa affidabilità, e la sua relazione con i Grimm, avendo dato aver dato il meglio di sé nei primi anni, si esaurì rapidamente.

A distanza di neppure quattro anni dalla collaborazione di Kassel, i termini con cui Jacob si esprime a proposito dell'amico scrittore, nella lettera ad Arnim del 20 maggio 1811, rivelano ormai un'acquisita familiarità con l'irrequietudine che ne dominava lo spirito. Nel passaggio relativo al destino del comune progetto di un *Altdeutscher Sammler*, l'amarezza per l'atteggiamento scarsamente professionale di Brentano, in balia di effimeri entusiasmi anziché votato alla perseveranza, e la delusione sul piano

⁶¹ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 160.

⁶² Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 14.

⁶³ Ivi, p. 18.

personale e affettivo, per la mancanza di un benché minimo cenno di riscontro, sono appena velate:

Was noch den Clemens betrifft, so hat er dies Jahr noch keine Silbe geschrieben, zuletzt verlangte er mit dem eifrigen Antheil, den er an allen neuen Plänen nimmt, einen über den von mir vorgeschlagenen altdutschen Sammler ab; ich säumte nicht, und höre nun die ganze Zeit nichts, ob er ihm recht war, oder ob er meint, daß so nichts ausgerichtet werden kann, oder was er sonst für Gründe haben mag.⁶⁴

I.4 – “Naturpoesie / Kunstpoesie”

Tra i punti che fanno della lettera a Savigny del 9 marzo 1807 un documento fondamentale ai fini della comprensione del processo decisionale che portò Jacob ad assegnare una più precisa direzione al proprio futuro con l’adesione, di fatto definitiva, al mondo della letteratura, vi è la lapidale enunciazione programmatica collocata nella parte finale:

Allein ich werde jetzt mit mehr Neigung zum Studium der Geschichte der Poesie und Literatur überhaupt hingezogen.⁶⁵

Allo studio della “storia della poesia e della letteratura”, da affrontare – così come dichiarato al professore – con rinnovato impegno ed entusiasmo, Jacob Grimm si era in realtà rivolto da tempo, con lunghe ed intense ricerche personali, a giudicare dal tono di sicurezza e dal grado di approfondimento dei saggi da lui prodotti sull’argomento, che di tali ricerche rappresentano i primi frutti e che cominciano ad essere pubblicati in un periodo assai vicino alla data della citata epistola. Considerando anche quanto egli stesso afferma nell’“incipit” di *Etwas über Meister- und Minnegesang*, apparso sul *Neuer Literarischer Anzeiger*, numero 23 del giugno 1807, questa scelta doveva esser stata messa in atto ed aver assunto carattere permanente almeno dall’inizio del 1806, benché ufficializzata a Savigny solo un anno dopo:

⁶⁴ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 116.

⁶⁵ Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., p. 30.

*Es ist nicht viel länger als ein Jahr, dasz ich mich mit dem Studium der altdeutschen Poesie und deren Geschichte (welcher genauere Kenntnis und Einsicht den Aufwand vieler Jahre erfordert) abgegeben habe [...]*⁶⁶

I saggi e le recensioni, accolti nel corso degli anni seguenti anche da altre riviste, quali l'*Einsiedler* di Achim von Arnim o il *Deutsches Museum* di Friedrich Schlegel, e riuniti nei volumi postumi delle *Kleinere Schriften*, compongono, con le “Vorreden” e le “Einleitungen” alle varie opere, l’insieme di pubblicazioni a cui attingere per capire come Jacob ripercorse e interpretò quella “storia della poesia” da lui così spesso evocata, e sceverare gli assunti che ne indirizzarono gli studi, ovvero i tratti principali della sua concezione poetica, non essendo questa mai stata oggetto, da parte sua, di apposite ed estese trattazioni “tout-court”. A tal fine, un’altra fonte è rappresentata dai carteggi intrattenuti con Wilhelm, ogni qualvolta i fratelli si trovavano per varie ragioni lontani l’uno dall’altro, con Savigny, Arnim e il gran numero di letterati e studiosi di diverse nazionalità con cui Jacob entrò in contatto e con cui non mancò di affrontare 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 di regola molto frequenti e, ad eccezione di alcuni “Aufsätze” interamente dedicati all’analisi di forme letterarie specifiche, si trovano inseriti nei brani di critica ai testi presi di volta in volta in esame, siano essi saghe circoscritte a determinate località o celebri capisaldi della poesia tedesca, nei confronti fra le diverse versioni, nelle recensioni, negli studi comparatistici delle letterature straniere. Sono sempre le singole opere, infatti, l’oggetto concreto del lavoro di Jacob Grimm, ed i risultati della loro analisi vanno idealmente a costituire i capitoli di quella “Geschichte der Poesie und Literatur”, 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, ad un conoscente il libro di Jacob sulla poesia dei “maestri cantori” tedeschi, riportate da Reinhold Steig in *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Nell’elogio profuso dall’amico scrittore, l’aspetto decisamente meritevole della pubblicazione riguarda proprio la sua più intima e – nell’intenzione dell’autore – più importante finalità, assolta

⁶⁶ Jacob Grimm, *Etwas über Meister- und Minnegefang*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, p. 7.

nei confronti della storia della poesia nazionale, in qualità di approfondimento e diffusione della stessa. Del lavoro di Jacob sui “Minnelieder / Meistergesänge” sono valorizzati “in primis” l’ampiezza dell’approccio e la meticolosità dell’esame delle fonti, tanto da auspicare che siano affidati a chi dimostra di procedere secondo queste modalità, anche gli altri capitoli che compongono la “Geschichte der Poesie”:

*Die herrliche Schrift meines lieben Freundes Jacob Grimm über altdeutschen Meistergesang [...] so enthält sie doch ungemein viel Belehrendes über die Geschichte unserer Poesie, was nur durch ein sehr allgemeines, fleißiges Quellenstudium erlangt werden kann, daß man dabei das größte Verlangen fühlt, die gesammte Geschichte unsrer Poesie von ihm bearbeitet zu sehen.*⁶⁷

Viscerale è il rapporto di Jacob con i testi: le “Urkunden” dell’antica poesia tedesca, come anche quelle straniere ad essa collegabili, vengono recuperate – come si apprende, in particolare, dal carteggio giovanile con Wilhelm – da biblioteche ubicate fino in angoli remoti della Germania o dell’Europa, pazientemente trascritte dai manoscritti, analizzate nel contenuto e nelle forme linguistiche, selezionate, commentate e, infine, presentate al pubblico, 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 gli altri, le *Deutsche Sagen*, la raccolta di canti islandesi *Edda*, il poema *Reineke Fuchs*.

Questo approccio scientifico, caratterizzato da un “fleißiges Quellenstudium”, dalla profondità e accuratezza dell’indagine e mirato sistematicamente a riportare alla luce e al centro dell’attenzione l’oggetto della ricerca, senza alterarlo in alcun modo né utilizzarlo per secondi fini, fa di Jacob Grimm il padre per eccellenza della germanistica intesa come nuova “Wissenschaft”, contraddistinguendo la sua attività sia rispetto a quella di altri studiosi di antica poesia tedesca, che nell’ambito del movimento romantico a cui, per afflato e condivisione di idee, egli è riconducibile.

Egli stesso, nel biasimare i metodi procedurali sbrigativi di un filologo coevo, il “rivale” Friedrich Heinrich von Hagen, utilizza l’espressione “ans Licht zu bringen” a significare il reperimento e la presentazione al pubblico di antiche testimonianze poetiche, istituendo così, di fatto, la figura di una sorta di archeologo della letteratura, in cui identificare sé e i colleghi.

⁶⁷ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 108, nota 1).

Il passaggio, contenuto in una lettera datata 27 ottobre 1810 e indirizzata ad Arnim, si inserisce nella richiesta di commenti riguardo le vociferazioni di una collaborazione di Hagen con Johann Gustav Büsching, germanista oltre che vero archeologo, ai fini di una “Geschichte der altdeutschen Poesie” di pubblicazione imminente, avvertita da Jacob come un progetto che, al contrario del proprio, è 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 altdeutschen 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.*⁶⁸

Nel perseguire l’obbiettivo dello studio dell’antica poesia, la concezione poetica e l’opera di Jacob Grimm, insieme con quella del fratello, si iscrive nel romanticismo tedesco, di cui, tra l’altro, la raccolta dei *Kinder- und Hausmärchen* può esser considerata uno degli apici.

In particolare negli scritti pubblicati a partire dall’inizio del 1807, anno in cui esce il primo articolo di Jacob sul *Neuer Literarischer Anzeiger*, e fino agli anni delle prime edizioni dei libri a firma sua (1811 *Über den altdeutschen Meistergesang*) e dei “Gebrüder Grimm” (1812-15 *Kinder- und Hausmärchen*, 1816-18 *Deutsche Sagen*), nonché negli epistolari risalenti a quel periodo, è possibile cogliere concetti di base in comune con la corrente romantica, sia del primo periodo, la “Frühromantik” di Novalis e dei fratelli Schlegel, che, soprattutto, del secondo, identificabile con il circolo di Heidelberg, con i rappresentanti del quale i Grimm entrarono in maggior contatto e collaborazione, e a cui essi si possono, in via semplificativa, per ragioni non solo cronologiche ricondurre. 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 ed infine, coincidendo gli anni della formazione e maturazione culturale del giovane con una fase di turbolenze politiche attraversate dalla Germania, queste circostanze agiscono sulla ricezione dei vari impulsi e li caricano di nuove finalità e valenze.

Jacob Grimm è innanzitutto un romantico, in quanto si contrappone all’illuminismo e aderisce a principi, come tutti i romantici, che ad esso sono diametralmente opposti. Tra

⁶⁸ Ivi, pp. 81-82.

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 continua e inarrestabile serie di conquiste e accumulo di conoscenze e miglioramenti, viene da Jacob rigettato per una visione organicistica che si richiama ad un ciclo vitale comune a tutte le cose, in cui ad un periodo di armonia vicino alla perfezione, fa necessariamente seguito un altro di degrado e declino.

La fase primigenia, non più ripetibile o recuperabile, è caratterizzata nei popoli da qualità come spontaneità, semplicità, inconsapevolezza, grazie alle quali essi possono godere di un rapporto privilegiato con la natura e, proprio in quanto ad essa – che è emanazione divina – più vicini e assimilabili, beneficiare ancora dell'eco della voce di Dio, che si riverbera in loro e si esprime occasionalmente attraverso la poesia. Col tempo, l'acquisizione di maggior consapevolezza di sé, la perdita dell'innocenza, l'erudizione e l'artificiosità che inevitabilmente ne deriva, portano “fisiologicamente” a superare questo stadio felice, 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 è 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”, espressione corale in cui si narrano avvenimenti storici significativi in modo lineare e senza indicare il nome di alcun autore, necessariamente anonimo in quanto l'opera è considerata spontanea emanazione della collettività, con la “Kunstpoesie”, frutto dell'ingegno e della fantasia del singolo individuo, il quale tramite essa diffonde e rende universale la propria esperienza, sacrificando in genere la semplicità a vantaggio dell'erudizione o di regole che richiedono un'eccessiva attenzione alla forma. Il confronto tra queste due tipologie e i motivi a monte della scelta di rivolgere i propri sforzi al recupero e alla valorizzazione dei documenti della prima (la “Naturpoesie”) sono non solo uno dei temi centrali delle teorie poetiche di Jacob, ma il vero e proprio “Ausgangspunkt” della ricerca programmatica, a cui egli si richiama fin subito nei saggi e nelle prefazioni.

In *Über das Nibelungen Liet*, 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*, che pur facendo parte dello stesso ciclo epico non è propriamente parte del poema, è da Jacob 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 svizzero, infatti, sarebbe interpretato come un superfluo quanto risibile tentativo di conferire maggiore unità all'opera, quando invece essa, come tutta l'epica – prodotto per eccellenza della "Naturpoesie" – nasce già con caratteristiche di unità tali, che nessuna inventiva o tecnica erudita del singolo artista può superare né emulare.

Con l'occasione Jacob si adopera anche per chiarire l'essenza del genere epico relativamente al suo oggetto, costituito dalla narrazione di un evento di portata straordinaria, nella sua oggettività e naturale progressione:

[...] es waltete bei ihm [Bodmer] ein doppelt unglücklicher Gedanke, wenn er einen Theil des Nibel. Liets abschnitt, und dann "die Klage" damit verband. Er glaubte dadurch die poetische Einheit herzustellen, da doch durch das ganze Nibel. Liet eine Einheit geht, die eine grosze Begebenheit grosz, rein und natürlich in ihrem Fortgange darstellt, wie es einer erbildeten Kunst nicht möglich sein dürfte.⁶⁹

Nel saggio i pregi del *Nibelungen Liet* che l'autore sembra voler evidenziare fin dall'inizio sono la sua indiscussa superiorità rispetto alle opere della moderna "Kunstpoesie", presso cui esso non avrebbe pari, e il carattere capitale del suo ruolo nella storia della poesia tedesca, anche ai fini di dimostrare un'esistenza di quest'ultima indipendente da influssi stranieri (essa sarebbe, infatti, fiorita in un periodo anteriore all'introduzione della letteratura cavalleresca francese e alla serie di imitazioni locali che ne conseguirono). La disamina delle due più recenti edizioni del poema, a cura di Bodmer e Müller, che occupa la parte più consistente del saggio, è quindi preceduta – e resa concettualmente subordinata – dal riferimento alla collocazione dell'opera nel contesto di una "Geschichte der altdeutschen Poesie", al cui ideale primo capitolo il testo nibelungico andrebbe a portare il suo importante contributo.

Visto alla luce della situazione storica contingente e, quindi, in chiave di rivendicazioni nazionali d'indipendenza contro la "Besetzung" napoleonica in atto al

⁶⁹ Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 2.

tempo in cui *Über das Nibelungen Liet* fu scritto, tale apporto si riveste di vibrante attualità politica (in quest'occasione vale forse la pena di segnalare come la figura di Sigfrido – insieme, del resto, all'attività stessa di Jacob Grimm nel campo della riscoperta degli antichi miti germanici – sarà utilizzata dalla propaganda nazionalsocialista, negli anni Trenta del secolo successivo):

*Noch soll erläutert werden, wie das Nibelungen Liet mit andern Gedichten in Beziehung stehend, zu einem groszen Cyklus teutscher original-Romane gehört [...] Dieses alles gehört füglicher in den Zusammenhang einer Geschichte der altdeutschen Poesie, wo auch der Satz begründet wird, dasz in Deutschland, ehe noch die französischen Rittergedichte bekannt und nachgeahmt wurden, die Poesie selbstständig, und frei von fremden Bestimmungen, in eigenthümlicher Schönheit geblüht.*⁷⁰

E' utile rilevare, infine, a riprova del valore che Jacob attribuiva all'attività di recupero degli antichi testi di poesia nazionale e a qualsiasi iniziativa volta a mantenerne vivo l'interesse, come egli lodi a più riprese gli sforzi dei due studiosi, a prescindere dalle manchevolezze delle loro pubblicazioni. Bodmer viene indicato come il primo che dopo lungo tempo ha ridato dignità, riportandoli nell'alveo della "poesia" intesa in senso più alto, ai prodotti di letteratura popolare, e richiamato l'attenzione, in particolare, sul poema epico tedesco per eccellenza:

*Bodmer, überhaupt nach langer Zeit der erste, welcher die altdeutschen Gedichte als Poesie betrachtete, gehört es zu, das Nibelungen Liet von neuem bekannt gemacht zu haben.*⁷¹

Più oltre, il disconoscimento dell'opportunità – caldeggiata e messa in pratica da Bodmer nella sua edizione – di operare una cernita nei confronti del testo nibelungico anziché renderlo noto nella sua interezza, fermamente respinta da Jacob in quanto contrastante con un approccio oggettivo volto ad escludere ogni intervento arbitrario, viene contestualmente accompagnato dal riconoscimento al filologo di aver rimesso in luce, nella "Vorrede", l'antico splendore dell'opera⁷². Parole elogiative in tal senso sono rivolte anche a Johannes Müller, il quale, duramente accusato di gravi negligenze e inesattezze nella compilazione del proprio volume, avrebbe a suo merito il puro fatto di aver intrapreso una raccolta di antiche poesie tedesche:

⁷⁰ Ivi, p. 1.

⁷¹ Ivi.

⁷² Cfr. Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 2.

*Als Myller den guten Entschlusz faszte, eine Sammlung altdeutscher Gedichte zu veranstalten [...]*⁷³

L'innegabile validità dell'intento, a prescindere dai risultati mediocri, viene da Jacob ribadita anche in una nota a piè pagina del saggio:

*Sein Verdienst, eine solche Sammlung bewirkt zu haben, wird niemand verkennen. Allein er scheint nicht die gehörigen Kenntnisse gehabt zu haben. Schon bei flüchtigem Lesen stöszt man häufig auf offenbare Fehler [...]*⁷⁴

La rilevanza assegnata al modello dualistico "Naturpoesie / Kunstpoesie" nella visione grimmiana emerge in modo inequivocabile da *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* del 1808, contributo di Jacob alla rivista *Zeitung für Einsiedler* di Arnim. Qui l'accurata descrizione delle due tipologie di poesia, collocata nella parte iniziale del saggio, è funzionale alla successiva introduzione delle qualità della saga, presentata come forma letteraria da ricondurre, insieme all'epica, nell'ambito della "Naturpoesie" e, come tale, corrispondente a quei canoni di spontaneità, onestà e veridicità che contraddistinguono i prodotti di questa categoria.

La trattazione, volta a chiarire l'essenza delle saghe – nonché della "poesia naturale" in genere – nel loro intimo e apparentemente misterioso rapporto con la storia, è in parte strutturata secondo una serie di contrapposizioni, che rispecchiano e approfondiscono la dicotomia di partenza "Natur" / "Kunst". Secondo questo paradigma, il procedimento spontaneo e automatico di affermazione della "Naturpoesie" è raffrontato con l'artificialità dei metodi creativi della "Kunstpoesie", il carattere tipicamente 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 che tale schema teorico riveste, l'attribuzione ad esso, da parte di Jacob, di un indiscutibile valore di universalità. Nel paragrafo che ne precede l'introduzione, infatti, viene specificato come la differenziazione tra queste due forme di poesia sia un modello applicabile a tutti i popoli e in tutti i paesi:

⁷³ Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 2.

⁷⁴ Ivi, p. 2, nota 1).

*[...] unter allen Völker- und Länderschaften ist ein Unterschied zwischen Natur und Kunstpoesie (epischer und dramatischer, Poesie der Ungebildeten und Gebildeten) [...]*⁷⁵

Nel confronto fra le due categorie, di per sé non necessariamente in antagonismo in quanto radicate in periodi storici diversi, Jacob non dichiara apertamente la superiorità di alcuna delle due, benché la maggior ammirazione nutrita per la “Naturpoesie” sia avvertibile dai toni entusiastici con cui egli ne descrive le caratteristiche. Proprio in base alla loro enfatica enumerazione è deducibile, “e contrario”, l’avversione a modelli letterari troppo elaborati e frutto di eccessiva razionalità ed erudizione, e l’accantonamento di ogni complessità e finalità didattica tipicamente illuminista in nome della spontaneità e della semplicità. Caricati di valenza positiva, i termini associati alla “Naturpoesie” in modo ricorrente sono, oltre a “treu”, “wahr” e “rein”, per lo più aggettivi che, già per il fatto di cominciare con il prefisso “un”, prefigurano una contrapposizione e, nella fattispecie, l’affrancamento originario da qualità sopravvenute a detrimento di una supposta perfezione poetica: “unbewußt”, “unschuldig”, “ungebildet”, “unwillkürlich”.

Un fascino particolare sembra esercitare su Jacob il processo con cui questa forma di poesia primigenia, indipendentemente da forze esterne e dalla volontà di singoli autori, si appropria di “Begebenheiten”, ossia fatti di portata eccezionale realmente accaduti, per fissarli nella memoria collettiva popolare grazie alla forza del loro potere di risonanza e ad una narrazione accessibile a chiunque nella sua immediatezza. La “Naturpoesie” si presenta, pertanto, come un’entità pressoché dotata di vita propria, assimilabile ad un fenomeno naturale, e come tale agisce secondo modalità spontanee, che, se da una parte non sono per l’uomo pienamente esplicabili, dall’altra conducono senza bisogno di sforzi intellettuali a risultati di ineguagliabile compiutezza:

*[der Unterschied] hat die Bedeutung, dasz 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.*⁷⁶

⁷⁵ Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 399.

⁷⁶ Ivi.

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

*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.*⁷⁷

Nella “Vorrede” di *Über den altdeutschen Meistergesang*, primo volume pubblicato da Jacob nel 1811, l’argomento viene ripreso e lo schema dualistico indicato come paradigma di riferimento per ogni analisi approfondita della storia della poesia, strumento indispensabile per scandagliarne aspetti reconditi che si celano sotto la superficie. Anche in questa sintetica rappresentazione, in cui la “poesia naturale” è connotata dal suo stretto rapporto col popolo e quella “artistica” semplificativamente identificata in ciò che, a seguito dell’evoluzione intercorsa nella storia del pensiero, a questo legame verrebbe artatamente a fraporsi, è presente il senso di fascinazione di Jacob per il carattere misterioso e sacrale della poesia, intesa ora nella sua totalità, senza eccezioni, e raffigurata come un organismo pulsante di vita, ai segreti interni del quale 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 verstattet es uns, auf ihre Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend in einander verlaufen.*⁷⁸

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,

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 1993, p. 5.

davanti al quale all'uomo attonito, secondo Jacob, non resta altro che prendere coscienza dell'arcano con un doveroso atto di fede:

In den Heldengesängen reicht nur noch ein Zweig aus der alten Naturpoesie in unser Land herüber, die Freude, das Eigenthum des Volks an seinen geliebten Königen und Herren muß sich, so zu sagen, von selber an und fortgesungen haben. Über der Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier eines Geheimnisses gedeckt, an das man Glauben haben soll.⁷⁹

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 eine Arbeit des Lebens und schon im ersten Keim philosophischer Art.⁸⁰

Ulteriori approfondimenti sul tema "Natur- / Kunstpoesie" e sul ruolo da esso rivestito nella concezione poetica grimmiana emergono 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 forme poetiche costituisce parte integrante e presupposto teorico. Ricevuto ai fini della pubblicazione sulla nuova rivista, tale saggio suscitò nel destinatario, oltre ad un 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.⁸¹

⁷⁹ Ivi, p. 6.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 14.

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 delle due tipologie in epoche necessariamente diverse, in quanto, come dichiarato nella "Anmerkung", egli è dell'opinione che entrambe siano convissute in passato e continuino a coesistere anche nella poesia moderna. A dimostrazione del contrario, esorta Jacob a svolgere approfondimenti storici, volti a fornire prove concrete:

*Wir wünschen den historischen Beweis davon, da nach unsrer Ansicht in den ältesten wie in den neuesten Poesien beide Richtungen erscheinen.*⁸²

La diatriba, accantonata nella diradata corrispondenza dei mesi successivi al lutto che funestò la casa dei Grimm nella tarda primavera di quell'anno, anche se con tutta probabilità ripresa oralmente durante la lunga visita di Arnim ai fratelli in autunno, ricompare con veemenza nelle epistole del 1811, nel contesto delle obiezioni sollevate dallo scrittore alla recente pubblicazione di Jacob, *Über den altdeutschen Meistergesang*, di cui egli aveva ricevuto copia. Il contrasto di opinioni con Docen, dal cui spunto la trattazione era originata, viene da Arnim, nella lettera del 5 aprile 1811, ipoteticamente attribuito ad una celata divergenza di fondo, tra i due germanisti, proprio sul tema della distinzione "Naturpoesie / Kunstpoesie", da lui correttamente identificata nel paradigma alla base della visione poetica dell'amico:

*Docens Meinung, daß manche zugleich Minne- und Meistersänger waren, 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.*⁸³

Con l'occasione, Arnim – recentemente mortificato, tra l'altro, dalle critiche mosse da Jacob al suo romanzo *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* – riapre, dunque, il dibattito lasciato in sospeso, arricchendo il suo punto di vista di nuove e dettagliate 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 a Goethe, pertanto, in tutti gli autori di ogni epoca hanno

⁸² Ivi

⁸³ Ivi, pp. 108-109.

convissuto e convivono 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 forza⁸⁴.

Riferendosi al contenuto della "Vorrede" di *Über den altdeutschen Meistergesang*, inoltre, egli confuta come imperdonabili 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 accusati 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. Dalla fermezza della sua posizione a riguardo e nella consapevolezza della grande influenza che questo tema controverso esercita sul lavoro di Jacob, Arnim mette addirittura in guardia l'amico sulle ripercussioni negative che il suo atteggiamento può produrre, a discapito sia di una corretta visione d'insieme che, in particolare, della riuscita di uno dei progetti a lui notoriamente più cari, la raccolta di saghe a cui egli stava dedicandosi già da tempo insieme a Wilhelm:

*[...] und ich bin gewiß, daß gerade dieser Dein Lieblingsunterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie den gefährlichsten Einfluß auf Deine meisten Ansichten haben und insbesondere auf Deine Sagensammlung eine beschränkende Gesinnung übertragen muß.*⁸⁵

La risposta di Jacob, recante la data del 20 maggio 1811, si presenta come un testo particolarmente illuminante nell'ambito del corpus letterario grimmiano, in cui le puntuali precisazioni sulla dicotomia "Natur- / Kunstpoesie" lasciano adito a vibranti 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 in molti saggi e "Vorreden" è accennato, mediato poeticamente dalle metafore, espresso con misura o lasciato solo intuire, è in questa sede esplicitato con una partecipazione tanto intensa quanto dettata non solo dall'importanza attribuita alla materia trattata, ma anche dal legame di amicizia tra Jacob ad Arnim, messo, come non mai, a dura prova dalle critiche reciprocamente rivolte, nel precedente carteggio, alle rispettive pubblicazioni.

⁸⁴ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 109-110.

⁸⁵ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 109.

Per questo le argomentazioni, volte a chiarificare e possibilmente convincere, anziché semplicemente informare o introdurre, si susseguono senza ambiguità e zone d'ombra, in toni vivi e ispirati, e vanno a formare un nucleo organico e consequenziale il cui testo, proprio perché in forma epistolare, assume a tratti il carattere di un appello confidenziale e accorato.

Così come la lettera del marzo 1807 a Savigny si configura, a detta dello stesso Grimm, come una "Herzensergießung" concernente il rapporto dell'autore con la giurisprudenza e la letteratura, viste anche in relazione alle "urgenze" nazionali e alla luce della particolare contingenza storica, la missiva del maggio 1811 ad Arnim è parimenti una rivelazione del proprio mondo interiore, un'apertura sulle proprie convinzioni poetiche e religiose, dalle cui connessioni discendono coerentemente programmi e obiettivi.

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, il rapporto necessariamente diverso con gli autori. Supportato – con tutta probabilità – dalla conoscenza della questione omerica, riaperta alla fine del Settecento dal grecista tedesco Friedrich August Wolf, secondo il quale i due massimi poemi epici dell'antichità sarebbero stati creati da una pluralità di cantori, Jacob sostiene l'assurdità di ogni tentativo di assegnazione della paternità dell'Odissea ad unico autore, così come del poema nibelungico e, in generale, di tutte le opere della "Naturpoesie". Quanto al processo della loro stesura, è da lui definitivamente classificato come "unerklärlich", 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 zusammenthun, um nun miteinander zu fließen. Mir ist undenkbar, daß ein Homer oder einen Verfasser der Nibelungen gegeben habe.⁸⁶

⁸⁶ Ivi, p. 116.

In un secondo passaggio dell'epistola viene – assai più nettamente che nei saggi – proclamata la superiorità della “Naturpoesie”, migliore perché pura, mentre i difetti della poesia più recente o contemporanea, a cui essa, nella sua innocente modestia e inconsapevolezza, drasticamente si contrappone, esprimono sostanzialmente l'atteggiamento critico di Jacob nei riguardi della pretenziosa letteratura di stampo illuministico, tesa a perseguire scopi didattici, i quali, anche se plausibili, sono percepiti in ultima analisi come l'imposizione del punto di vista di un singolo su una collettività. Determinante nel confronto tra le due categorie, è, dunque, l'assenza nell'antica poesia di ogni traccia della personalità dell'autore, che finirebbe inevitabilmente per “inquinare” delle proprie opinioni, della propria fantasia o di altre finalità il senso della semplice narrazione di un avvenimento, che – storico, mitico o epico – dovrebbe essere valorizzato solo in base alla propria oggettiva eccezionalità e forza poetica intrinseca:

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, 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.⁸⁷

Questa dichiarata ostilità verso una letteratura che tende a dare eccessivo risalto alla voce della razionalità o privilegia aspetti didascalici ed etici, ostentando un atteggiamento supponente e paternalistico verso il lettore, identifica un evidente punto di contatto con il movimento romantico, così come esso si manifesta fin da subito, già definito in molte delle sue caratteristiche, in quello che è riconosciuto come il primo dei suoi documenti, le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* di Wilhelm Heinrich Wackenroder, pubblicate anonime, con l'aiuto e l'apporto dell'amico Tieck, nell'autunno del 1796. L'“incipit” di *Raffaels Erscheinung*, il saggio che apre questa rivoluzionaria raccolta di riflessioni sull'arte, contiene, infatti, 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 ed esaltazione degli artisti.

⁸⁷ Ivi, p. 117.

In questi scritti che inaugurano la stagione romantica, si assiste, pertanto, in concomitanza con la critica ai limiti dell'illuminismo, ad un prorompente ritorno di interesse per l'irrazionale, inteso come sfera dei fenomeni inesplicabili, davanti ai quali l'acclarata 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" descritta in *Raffaels Erscheinung* dal giovane Wackenroder, votato anch'egli alla letteratura a scapito degli "aridi" 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 intellettuali "dei tempi recenti", che si ostinerebbero a negare ogni esempio di manifestazione divina nella vita terrena ed ogni aspetto spirituale dell'animo umano, l'autore delle *Herzensergießungen* si dissocia risolutamente:

*Andre [überkluge Schriftsteller neuerer Zeiten] sind nun gar in der Tat ungläubige und verblendete Spötter, welche das Himmlische in Kunstenthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich ableugnen und durchaus keine besondere Auszeichnung oder Weihe gewisser seltener und erhabener Geister annehmen wollen, weil sie sich selber allzu entfernt von ihnen fühlen. Diese liegen indessen ganz außer meinem Wege, und ich rede mit ihnen nicht.*⁸⁸

La differenza fondamentale con Jacob Grimm riguarda il ruolo dell'arte: ambita e perseguita fino alla consunzione da Wackenroder, che vede nell'ispirazione artistica una prova dell'intervento divino a beneficio di pochi eletti, essa è, invece, nel paradigmatico confronto "Natur- / Kunstpoesie" grimmiano presentata come la dimensione individuale che, in quanto espressione sintomatica di uno stadio più avanzato di sviluppo intellettuale, ha sostituito – ancorché in un'ottica di inevitabile asservimento da parte di tutte le cose a cicli evolutivi fisiologici – quella collettiva, regolata secondo le leggi spontanee della natura e migliore perché indicativa di un destino comune, diretta emanazione di Dio.

Solo in questo senso è comprensibile come l'aggettivo qualificativo da Jacob più frequentemente associato ai frutti della "Kunstpoesie" sia "künstlich" anziché "künstlerisch", una scelta che evidenzia la volontà di richiamarsi al valore etimologico

⁸⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, a cura di Martin Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005, pp. 7–8.

originario della parola “arte”, intesa come “artificio”, sinonimo di “Unnatürliches”⁸⁹, e che non contempla un’alta considerazione dell’operato dell’artista, implicitamente valorizzato dall’altro termine, invece, facendo leva proprio sulla sua unicità.

Questa connotazione negativa dei prodotti generati dallo sforzo e dall’ambizione del singolo, che emerge dal confronto con la spontaneità e l’immediata intelligibilità della poesia “naturale”, è ricorrente nelle trattazioni volte a negare la distinzione tra “Minnelieder” e “Meistergesänger”. Già nel primo saggio sull’argomento, *Etwas über Meister- und Minnegesang* del 1807, quest’intera corrente poetica della poesia tedesca è da Jacob lapidariamente definita “artificiale nella sua essenza”, adducendo, tra le cause principali, la soffocante aderenza a regole prestabilite, particolarmente presente nella seconda fase del fenomeno:

Das Wesen aber des Meistergesangs ist eine künstliche Form der Poesie, und darüber eine gewisse Verabredung, Aufrechthaltung, Einschränkung und besondere Rechte. [...]

*Schon in den frühen Meistergesängen, wozu ohne Ausnahme alle Gedichte gehören, welche wir passend Minnelieder nennen, offenbart sich nun dieselbe charakteristische Künstlichkeit, wie in den späteren [...]*⁹⁰

A loro volta, le poesie del primo periodo, i “Minnelieder” – denominazione che, alla luce dell’eliminata distinzione sarebbe valida solo per identificare la diversa collocazione temporale rispetto ai più tardi “Meistergesänger” – vengono tacciate di descrivere la natura e gli effetti del sentimento amoroso sull’animo umano in forme così artificiali e con tentativi ripetuti talmente ad oltranza, da generare noia nei lettori:

*Wenn also der Unterschied zwischen Minnegesang und Meistergesang wegfällt, so kann man dennoch treffend genug die beiden zur Bezeichnung zweier Perioden in der Geschichte der Poesie fortgebrauchen, indem die erste ein Bestreben umfasst, die Natur und die Wirkung der Liebe auf das menschliche Gemüt und das Ritterthum in den künstlichsten Formen und bis zum ermüden zu schildern [...]*⁹¹

Il concetto viene ribadito da Jacob nel saggio pubblicato nello stesso anno come risposta alla replica di Docen sull’argomento, *Beweis dasz der Minnesang Meistergesang ist*, con l’aggiunta, tra l’altro, di una emblematica considerazione

⁸⁹ Cfr. Dizionari Sansoni, *Il Sansoni Tedesco – Deutsch / Italienisch, Italiano / Tedesco*, Rizzoli Larousse, Milano 2006, p. 608, voce *Kunst*, 7° accezione.

⁹⁰ Jacob Grimm, *Etwas über Meister- und Minnegesang*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 8.

⁹¹ Ivi.

generale sull'evoluzione della poesia, la quale, nel corso della sua storia, sarebbe destinata a cadere nella "viva soggettività" non appena lasciato il campo dell'oggettività, senza fasi intermedie. Tra i sintomi rivelatori di questo repentino passaggio, viene citata la predilezione per le forme artificiali, che consentirebbero all'artista di sbizzarrirsi, esprimendo i propri pensieri e le proprie inclinazioni spirituali nei modi più vari e 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.*⁹²

Il momento in cui l'artificio comincia a contaminare e dominare la poesia, viene nuovamente trattato da Jacob riguardo alla lirica d'amore cavalleresca, nel testo che offre un successivo approfondimento sul tema, *Über den altdeutschen Meistergesang*, come 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.*⁹³

L'artificiosità, il doveroso rispetto di regole formali e il carattere soggettivo costituiscono, d'altronde, i motivi che portano il giovane a definire, all'inizio della "Vorrede" stessa, 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 le quali egli dichiara di nutrire una ben maggiore propensione⁹⁴: ancora una volta, la superiorità dei frutti della "poesia naturale", espressa sul piano teorico, trova riscontro anche su quello dei gusti personali, evidenziando una certa labilità del confine tra questi due campi.

Nella lunga dissertazione sulla contrapposizione "Natur- / Kunstpoesie", quale principale oggetto della lettera ad Arnim del 20 maggio 1811, infine, Jacob chiarisce all'amico come il nucleo della "poesia naturale" sia fatto di materiale misterioso,

⁹² Jacob Grimm, *Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 13.

⁹³ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 8.

⁹⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 4.

formatosi autonomamente secondo modalità insondabili e in relazione con la natura, che sfuggono ad un'indagine strettamente razionale. La sua forma è diretta emanazione interiore e si avvale di canoni eterni, al di sopra di regole imposte da cerchie di letterati, soggette al mutare delle tendenze; la "Kunstpoesie", per la quale viene utilizzato "die künstliche" come sinonimo, presentandosi come frutto di moderne elaborazioni e prescindendo da ogni arcano, appare al giovane priva di fascino e attrattiva. E' paragonabile, per questo, ad 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 [...]*⁹⁵

In sintonia con questa metafora ed ulteriormente esplicitativa dell'atteggiamento, anche emotivo, di Jacob nei confronti delle due categorie "Natur- / Kunstpoesie", sembra essere l'affermazione dello studioso Otfried Ehrismann, contenuta nella sua introduzione ad una recente riedizione del libro grimmiano sul "Meistergesang", secondo la quale la storia della poesia d'amore cavalleresca rappresenterebbe una "storia di costrizione", contrapposta alla "libertà" della "poesia naturale"⁹⁶.

La sensazione di spazi sconfinati di cui, secondo Jacob Grimm, solo una poesia primigenia e intimamente legata alla natura sarebbe dispensatrice rispetto alle tipologie poetiche ad essa successive, è riconducibile alle idee con le quali, a partire dai primi anni Settanta del 1700, Johann Gottfried Herder iniziò la propria forte azione di rinnovamento della letteratura tedesca, in qualità di "Wegbereiter" del movimento più tardi denominato "Sturm und Drang".

Publicato postumo nel 1846, molti anni dopo l'effettiva compilazione, come *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, il diario del viaggio in nave tramite cui, allora venticinquenne, Herder si allontanò simbolicamente dalla terraferma delle conoscenze fino ad allora accumulate dall'uomo nella storia dell'evoluzione del pensiero, per un terapeutico ritorno all'originaria forza e spontaneità – anche, e soprattutto, in termini di

⁹⁵ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 118.

⁹⁶ Cfr. Otfried Ehrismann, *Vorwort in Jacob Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 2*.

espressività poetica – dei primi popoli, ad un “Geist der Natur”, è connotato proprio, come egli stesso retrospettivamente ricorda nel saggio *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), dal senso di infinito trasmesso dagli elementi primordiali al protagonista, che, lasciata alle spalle ogni 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 l’originaria disposizione all’azione così diffusamente presente nei primi popoli, così come riflessa dalla semplicità e dall’efficacia dei rispettivi “Volkslieder”, figura l’erudizione, ovvero la caratteristica primaria della “Kunstpoesie” grimmiana, qui simboleggiata dal “Lehnstuhl des Gelehrten”:

*Sie wissen das Abenteuer meiner Schifffart [...] Auf Einmal aus Geschäften, Tumult und Rangespessen der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sopha der Gesellschaften auf Einmal weggeworfen, 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 [...]*⁹⁷

I presupposti teorici dello schema di contrapposizione “Natur- / Kunstpoesie” sono rintracciabili nel saggio herderiano sin dalle prime righe, in cui, prendendo spunto dalla recente traduzione in tedesco dei cicli epici scozzesi pubblicati ed attribuiti ad Ossian da James Macpherson nel corso del decennio precedente, il genere epico viene lodato per quelle doti di “Unschuld”, “Einfalt”, “Tätigkeit” 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 nazionale⁹⁸.

Dei canti ossianici, sull’autenticità dei quali – nell’ambito del celebre dibattito scatenatosi intorno ad essi in Gran Bretagna – Herder sembra non nutrire dubbi, è ricordata l’antica tradizione orale ed esaltato il carattere di genuina sensualità, vitalità e assenza di erudizione proprio dello strato popolare a cui essi devono le origini⁹⁹, mentre

⁹⁷ Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, pp. 456-457.

⁹⁸ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., p. 447.

⁹⁹ Ivi, p. 452.

la correlazione tra queste qualità e l'immediatezza, il fascino e l'efficacia della produzione poetica viene provata anche rispetto a popoli diversi da quello scozzese, attraverso opportune citazioni di "Volkslieder" peruviani, lapponi, eschimesi, caledoni ed assunta, pertanto, a regola universale. In chiave già anti-illuministica sono, invece, da leggere le affermazioni critiche nei confronti della letteratura erudita, artificiosa, piegata a finalità etiche o didascaliche, suscettibile di contaminare in questo senso anche il genere favolistico, e lontana, sin nel ritmo e nella musicalità, dalla quella popolare¹⁰⁰.

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 rispecchia pienamente il noto 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 den 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.*¹⁰¹

Come in Jacob Grimm, anche qui il termine "Kunst" è inteso nell'accezione di "artificio", come chiarifica il frequente utilizzo nella trattazione dei termini "künstlich", "Künstelei", "erkünstlern", volti ad indicare l'affettazione della modernità, che così fortemente contrasta con la non premeditazione della "poesia naturale".

L'influsso determinante della natura sulla straordinaria forza e vitalità di un'opera è anche il perno del saggio herderiano dedicato a Shakespeare, che, come quello su Ossian, è contenuto nella raccolta *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* del 1773. Il drammaturgo inglese, a cui viene conferito l'appellativo di "Diener der Natur", è plasticamente presentato nell'"incipit" 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 imperversano¹⁰².

La produzione shakespeariana è accomunata – con le dovute differenziazioni storiche e geografiche – per vitalità e compiutezza a quella dei padri fondatori della tragedia

¹⁰⁰ Ivi, pp. 458-472.

¹⁰¹ Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., pp. 472-473.

¹⁰² Cfr. Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., p. 498.

greca, la cui grandezza si esprimeva *ohne Kunst und Zauberei so natürlich*, e contrapposta, invece, alle “pieces” teatrali dei francesi Corneille, Crébillon e Voltaire, artificiose nel tentativo di padroneggiare materiale non pertinente al loro mondo, bensì relativo ad altri tempi e popoli, espressione di una “Kunst ohne Natur” e, per questo, destinate ad essere col tempo dimenticate¹⁰³.

Nei confronti di questo tipo di letteratura il giudizio di Herder è, platealmente, ancora più esplicito e intransigente di quello di Jacob Grimm verso gli eruditi e didascalici prodotti della “Kunstpoesie”:

*Und nun gebe ichs jedem anheim, es selbst auszumachen, ob eine Kopierung fremder Zeiten, Sitten und Handlungen in Halbwahrheit, mit dem köstlichen Zwecke, sie der zweistündigen Vorstellung auf einem Bretterngerüste fähig und ähnlich zu machen, wohl einer Nachbildung gleich – oder übergeschätzt werden könne, die in gewissem Betracht die höchste Nationalnatur war? [...] Das Ganze ihrer Kunst ist ohne Natur, ist abenteuerlich, ist ekel!*¹⁰⁴

Il concetto di “Naturpoesie” che emerge dai due saggi herderiani, in ogni caso, risulta più aperto e meno rigidamente definito rispetto a quello di Jacob Grimm: con esso ha in comune le caratteristiche intrinseche di semplicità, spontaneità, efficacia poetica e legame diretto con la natura, contrapposte all’artificiosità e – 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 Achim von 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* del 1750, ossia in radicale controtendenza rispetto alle teorie illuministe dominanti nel XVIII secolo e anticipatore, proprio per questi aspetti, di elementi caratterizzanti il futuro

¹⁰³ Ivi, pp. 500-506.

¹⁰⁴ Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., p. 506.

movimento romantico. Lo stesso Herder, in un passaggio di *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, accosta il dileggio subito per le proprie posizioni e la distanza intellettuale dai propri contemporanei che l'atteggiamento entusiastico per i "buoni 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 [...]*¹⁰⁵

La contrapposizione "Natur / Kunst", dunque, così determinante 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 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 a livello nazionale dell'interesse per l'antica poesia popolare tedesca, che lo studioso colloca temporalmente tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta del 1700. In tale momento Scherer coglie, infatti, l'inizio di un coraggioso rinnovamento della letteratura, che prese le mosse dal recupero e dalla valorizzazione del patrimonio poetico delle origini e per il quale il ruolo di principale ispiratore fu 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.*¹⁰⁶

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*, confronta il tributo generico a lui unanimamente offerto dai vari studiosi tedeschi d'antichità di fine Settecento, che lo riconoscevano come un "Erwecker", pari a quello che il poeta

¹⁰⁵ Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., p. 456.

¹⁰⁶ Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1885, p. 40.

Thomas Percy era stato per il popolo inglese, 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 risultati¹⁰⁷.

Prendendo atto della sporadicità dei passaggi su Herder nei carteggi grimmiani, Lichtenstein afferma che i fratelli vennero a contatto con le idee del filosofo soprattutto in modo indiretto, ossia attraverso il circolo romantico di Heidelberg, presso cui esse erano così largamente adottate e condivise da essere date quasi per scontato, e dagli insegnamenti del professor Savigny relativi alla visione “storicistica”, di cui Herder era stato un pioniere¹⁰⁸. Un insieme di fattori concomitanti avrebbe a suo tempo concorso ad orientare l’interesse di Herder verso elementi che esulano dalla sfera del razionale e, in ambito letterario, verso le testimonianze poetiche della “fanciullezza” dei popoli, che poi è quanto ha contribuito a costruire un ponte tra lui e il futuro movimento romantico: tra questi il simbolismo di Johann Georg Hamann – filosofo e, parimenti, iniziatore dello “Sturm und Drang” – e le sue intuizioni relative all’originarietà del linguaggio e della poesia, gli studi omerici condotti da Thomas Blackwell, l’irrompere della poesia epica inglese ad opera di Macpherson. All’interno del romanticismo il suo lascito fu raccolto maggiormente dai rappresentanti della “Hochromantik”, in particolare Arnim, Brentano, Görres, i quali, così come Herder nel 1778 aveva pubblicato una raccolta di canti popolari di diversi paesi, più nota con il titolo assegnato all’edizione postuma, *Stimmen der Völker in Liedern*, si dedicarono a raccolte di “Volkslieder” nazionali.

Solo nei Grimm, tuttavia – e in particolare in Jacob – furono recepiti e trovarono applicazione così numerosi stimoli e intuizioni herderiane: la ricerca in materia di miti, “Märchen” e saghe, i punti di contatto tra la poesia nordica e quella tedesca, come anche l’interesse per i canti popolari serbi, i romanzi spagnoli, le ballate scandinave. Concorrono a formare un “tutto” sorprendentemente coerente e armonico anche impostazioni concettuali condivise, ove 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 la stessa

¹⁰⁷ Cfr. Ernst Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a cura di Paul Kluckhohn e Erich Rothacker, Max Niemeyer Verlag, Halle 1928, Vol. VI, p. 515.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 515-516.

contrapposizione teorica “Natur- / Kunstpoesie”. Il concetto di “Naturpoesie”, secondo Lichtenstein, sarebbe proprio l’alveo in cui sia Jacob che il fratello avrebbero raccolto e sviluppato le idee di Herder:

*Tiefer noch geht ihre [der Brüder Grimm] Übereinstimmung mit Herder in Grundrichtungen des Gedankens: so in der vergleichenden Methode der Liedforschung, in der Sprachtheorie [...] in der Wertung des Epos und der Tierfabel, in der Liebe zur Kindes- und Volksseele, in der scharfen Gegenüberstellung der Natur- und Kunstpoesie. Diese Lieblingsideen stehen in engem Zusammenhang und sind ein Ganzes. Nur in den Brüder Grimm sind Herders Intentionen, die in der Idee der Naturpoesie zusammenkommen, wieder so gesammelt in Erscheinung getreten [...]*¹⁰⁹

Per quanto filtrato inizialmente possa esser giunto, attraverso Savigny e i romantici di Heidelberg, il pensiero di Herder ai Grimm, la coscienza della sua opera e della forte vicinanza intellettuale rimase, in ogni caso, in Jacob ben 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, in cui così centrale è il ruolo della “Naturpoesie” e così numerosi i punti di contatto con la propria concezione poetica. Nel saggio *Über Ossian*, uno dei suoi ultimi prima della scomparsa, Jacob 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 prontamente recepiti, in terra tedesca, da Goethe e da Herder:

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 empfiengen [...]*¹¹⁰

¹⁰⁹ Ernst Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, cit., p. 516.

¹¹⁰ Jacob Grimm, *Über Ossian*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, pp. 537-538.

I.5 – Il “goldenenes Zeitalter”

Dall’assenza, ancorché dovuta ad un ineluttabile avvicendamento fisiologico, della “Naturpoesie” 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. Fin dai primissimi saggi, così come in numerosi passi dei carteggi e, successivamente, nelle “Vorreden”, è ricorrente, in occasione di ogni attestazione dell’ormai definitivo dominio della poesia “artistica / artificiale”, una qualche esternazione volta a svilire il presente o anelare ad 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 eccellenza¹¹¹, mentre in *Etwas über Meister- und Minnegesang* il “Verfall” del genere epico, cronologicamente coincidente col periodo di affermazione della lirica dei maestri cantori, identifica di fatto l’inizio della decadenza della poesia tedesca¹¹².

Con la ripresa del tema in *Beweis dasz der Minnesang Meistergesang ist*, il giudizio si arricchisce di sfumature socio-politiche e traspare un’implicita 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, precisamente quella nobile e colta, rispecchiando in tal modo le crescenti divisioni in atto¹¹³.

Anche sul piano individuale, oltre che collettivo, il passaggio dall’era della “Naturpoesie” a quella della “Kunstpoesie” avrebbe avuto ripercussioni negative, implicando la perdita di una dimensione che consentiva, insieme ad una maggiore accessibilità ai segreti della natura, anche un meno problematico processo di introspezione personale. E’ 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

¹¹¹ Cfr. Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 1.

¹¹² Cfr. Jacob Grimm, *Etwas über Meister- und Minnegesang*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 8.

¹¹³ Cfr. Jacob Grimm, *Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, pp. 13-14.

più criptici della “Vorrede” di *Über den altdeutschen Meistergesang*, secondo il quale gli antenati avrebbero avuto la possibilità di trarre indicazioni e conferme dal confronto con la natura, mentre i moderni sono per lo più destinati a smarrirsi, potendo valutare il corso del 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.*¹¹⁴

In questo senso, la metafora a cui Jacob, nella stessa “Vorrede”, 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, tra l'altro stranamente concepiti alla stregua di materia organica che per sua natura “cresce”¹¹⁵, potrebbe rimandare – accettando l'ipotesi di Otfried Ehrismann di identificare nell'oro la “Naturpoesie” e nell'argento la “Kunstpoesie”¹¹⁶ – al mito classico del “Goldenes Zeitalter”, secondo il cui schema il genere umano sarebbe passato da un primigenio e ideale periodo “aureo” ad 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, il quale, probabilmente irretito dalle filosofie orientali messe in risalto nei lavori di alcuni rappresentanti del circolo di Heidelberg (fra tutti Joseph Görres), è portato a negare l'esistenza degli opposti, Jacob fa appello all'incontrovertibilità del mito del “Goldenes Zeitalter”, attestata a suo dire dai plurimi richiami letterari in periodi diversi della storia: dalle prime tracce nell'opera di Esiodo (VIII secolo a.C.), fino a Empedocle e a Virgilio. In quest'occasione la comparazione dei minerali posti a simbolo delle diverse epoche con le categorie poetiche è esplicita: 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'accento al più lungo

¹¹⁴ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 6.

¹¹⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 5.

¹¹⁶ Cfr. Otfried Ehrismann, *Vorwort* in Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 10*.

processo di lavorazione di questo metallo, inoltre, allude alla minore spontaneità e al maggior bisogno di elaborazione, che renderebbe 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.¹¹⁷

Proseguendo con l'applicazione del celebre mito alla storia della poesia, la "silberne Zeit" viene, poco più avanti, identificata con il periodo del "Meistergesang", dalle rime "squillanti" come l'argento, anche se 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, ad intrecciarsi fra loro¹¹⁸, essendo il confine tra il vecchio e il nuovo non lineare, bensì irregolare e con alternante prevalenza dell'uno sull'altro¹¹⁹.

Nell'ambito dei numerosi chiarimenti concettuali offerti da Jacob in questa cruciale 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. Nel passaggio relativo, la descrizione di una "età dell'oro" rivisitata personalmente, in cui questi sarebbero caratterizzati da una connaturata inclinazione al sacro e da una maggiore purezza rispetto ai popoli successivi, costituisce, insieme alla contestuale solenne premessa sull'origine divina dell'uomo, oltre che una sincera attestazione di fede cristiana, anche la prova di un ulteriore punto in comune di Jacob Grimm con il movimento romantico, i cui membri furono, sin dai "Frühromantiker", coinvolti in una profonda riconsiderazione della questione religiosa, con un sovvertimento dell'atteggiamento razionalistico ateo prevalente durante il secolo dei lumi, e, in diversi casi, eclatanti conversioni al cattolicesimo.

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

¹¹⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 5.

¹¹⁹ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 118.

Con una metafora estremamente poetica, in cui è avvertibile l'eco della teoria delle idee di Platone, Jacob accomuna lo stato di grazia dei primi uomini – dovuto al ricordo in loro particolarmente vivo, proprio perché relativamente vicino nel tempo, del “göttliche Ausgang” – al fenomeno fisico secondo il quale degli oggetti repentinamente trasferiti al buio dopo essere stati esposti all'intensa luce del sole, ne conservano ancora per qualche secondo i bagliori luminescenti:

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.¹²⁰

E' interessante notare come, in questa stessa sede, Jacob inserisca una digressione su un tema di cui si era già iniziato ad 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, sufficienti a lasciare un segno indelebile nella storia di questa disciplina, nel 1819 con la *Deutsche Grammatik*. Così come nella storia della poesia l'affermazione della “Kunstpoesie” compromette senza 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, le più determinanti nel conferire al linguaggio quello specifico alone di magia e mistero, nucleo propulsore di ogni indagine grimmiana, la scomparsa delle quali appare difficilmente compensabile con l'acquisizione di nuove, ancorché richieste dal mutare dei tempi e delle circostanze, funzionalità.

La sopravvenuta capacità di formare nuove parole accorpendo quelle già esistenti, ovvero il tipico procedimento tedesco della “Zusammensetzung”, amplia, a giudizio di Jacob, solo apparentemente 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”. E', dunque, ancora una volta la meraviglia, l'arcano che, in questo caso, avvolge gli antichi meccanismi linguistici, al pari dei frutti spontanei della “poesia naturale”, a rendere il passato preferibile e a configurare il presente come stato di

¹²⁰ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 117.

declino, dominato da tendenze prosaiche ed artificiose. Anche nel caso della storia della lingua, la rimpianta innocenza risulta sostituita dall'ampollosità:

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.¹²¹

La “Einleitung” della *Deutsche Grammatik*, frutto di approfonditi studi sull'argomento e, pertanto, di maggiore cognizione di causa, ribadisce l'opinione più elevata nei confronti dello stadio più antico dell'idioma nazionale, percepito come puro, intenso, altisonante, capace di combinare coraggiosamente e armoniosamente tonalità sonore tenui e ruvide, mobile e libero nella sintassi, agile nelle flessioni e nelle articolazioni, sorprendente nella grazia e nell'audacia complessive. Questi “innati e tangibili punti di forza” sono da Jacob, ancora una volta, indicati come conseguenza positiva di un'esistenza a stretto contatto con la natura, che contribuiva ad affinare i sensi degli antichi, infondendo loro una forza espressiva, oltre che fisica, del cui intero 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 [...]¹²²

Della “nuova lingua”, il cui sangue scorre “più denso”, 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 agli espedienti più artificiosi per compensare le scomparse capacità flessive. Alla presa d'atto di un progresso linguistico che va ad esclusivo beneficio di una maggiore complessità intellettuale, fa eco il rimpianto per la perdita dell'antico fascino della lingua e del suo mirabile potere di adesione al mondo delle forme sensibili:

¹²¹ Ivi.

¹²² Jacob Grimm, *Deutsche Grammatik*, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1840, Vol. I, p. 21.

*Von dem zauberhaften Widerschein der Formen ist wenig 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.*¹²³

Il lungo saggio *Über den Ursprung der Sprache*, che Jacob presenterà nel 1851 alla “Akademie der Wissenschaften” di Berlino, affronta in tutte le sue sfaccettature il più grande “Räthsel der Sprache”, quello legato alla sua origine, e anche se, nel vaglio delle ipotesi, quella relativa ad una possibile rivelazione divina – che prevede un suggestivo inserimento della lingua a pieno titolo nel mondo della natura e il richiamo ad un “Goldenes Zeitalter” in cui l’uomo poteva intrattenersi in “familiare conversazione” con gli animali¹²⁴ – sembrerebbe maggiormente affascinare l’autore, essa viene poi empiricamente rigettata a favore di una teoria evoluzionista 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 nazionale, così come quella greca, romana, indiana e persiana, ha offerto la più ricca e “bewundernswerthe” perfezione formale, sia da tempo tramontato. La pervasiva e vivificante presenza di elementi sensuali e spirituali, l’armonia e la particolare “innere Kraft”, l’elasticità conferita dall’estensivo ricorso a procedimenti flessivi sono, infatti, in gran parte “state distrutte”, a vantaggio di un maggiore sviluppo del discorso, al fine di 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 splendore¹²⁵.

Da un generico e sintetico punto della situazione da cui prendere le mosse per la implementazione di un *Altdeutscher Sammler*, nella *Aufforderung* stilata all’uopo e inviata a Brentano con la lettera del gennaio 1811, emerge netto, ancora una volta, il giudizio di Jacob su un presente precepito come peggiore del passato, non solo perché inferiore negli ideali e nella produzione poetica, ma anche perché stenta a riconoscere la grandezza della propria “Vorwelt”, trascurando quella riconnessione con essa, che sarebbe fonte indispensabile di consolazione e ispirazione. Solo visto in quest’ottica tipicamente romantica, infatti, il futuro può offrire una speranza di riscatto:

¹²³ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Grammatik*, cit., Vol. I, p. 21.

¹²⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I, pp. 260-262.

¹²⁵ Ivi, pp. 281-283.

*Wir aber stehen noch in der Mitte, die freilich schlechter als der Anfang, hoffentlich schlechter als die Zukunft, in keinem Fall jedoch unglücklich zu nennen ist, da sie so trostreich.*¹²⁶

Otfried Ehrismann coglie la natura di fondo non pessimistica della visione grimmiana, inquadrandola in rapporto alla “Naturphilosophie” del filosofo romantico Friedrich Wilhelm Schelling, e distingue, a questo fine, una “relative Vollkommenheit” dell’origine, caratterizzata dal dominio della natura e dall’inconsapevolezza umana, da una futura “absolute Vollkommenheit” della fine, a cui il presente – misto di decadenza e progressione – tende. Accredita, tuttavia, a diritto, a Jacob 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 i gli stimoli per guardare fattivamente al futuro¹²⁷.

Il capovolgimento della concezione illuministica della storia quale progressiva somma di conquiste e miglioramenti, riguardo al quale 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 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”.

In particolare, nell’ambito del circolo di Jena, che fu il punto di incontro della nascente “Frühromantik” intorno a metà degli anni Novanta del 1700, i fratelli Schlegel furono tra coloro che intendevano opporsi alla decadenza della realtà con l’introduzione di un arte nuova, progressiva e universale, sempre in grado di rigenerarsi.

In una prefazione al *Gespräch über die Poesie* di Friedrich Schlegel, Andreina Lavagetto ricorda come i due fratelli, dalle pagine della rivista *Athenäum* da loro fondata, annunciavano nel segno del pensiero romantico l’imminenza di un’epoca di continua palingenesi, in cui ogni forma d’arte avrebbe avuto un ruolo, capace di mettere

¹²⁶ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., pp. 164-165.

¹²⁷ Cfr. Otfried Ehrismann, *Vorwort* in Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., pp. 8*-9*.

fine all'incessante processo in atto di corruzione delle forme, al meccanismo del consumo e dell'oblio, quali principali cause del degrado della cultura contemporanea¹²⁸.

L'intero testo, pubblicato da Schlegel nel 1800, è puntellato da 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 passato¹²⁹. 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.*¹³⁰

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 espressione¹³¹. Viene celebrata, invece – nell'ambito di una concezione collocabile idealmente lungo il “filo rosso” che va da Herder a Jacob Grimm – la poesia dell'umanità primigenia, priva di artifici e accomunata alla natura nella sua grandezza, la quale, intrisa della stessa sacralità e senza aver bisogno di essere inventata, conservata e codificata con sforzo, regole soffocanti o impalcature teoriche, è germogliata spontanea sulla terra, al pari delle forme di vita animale e vegetale. 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 riscontro e sviluppo avrà nell'idea di “Naturpoesie” di Jacob:

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

¹²⁸ Cfr. Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Giulio Einaudi Editore, Torino 1991, pp. VIII-IX.

¹²⁹ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München – Paderborn – Wien 1967, p. 331

¹³⁰ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 331.

¹³¹ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., pp. 319-320.

*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.*¹³²

Avendo iniziato Friedrich Schlegel, prima ancora che come romantico, la sua carriera come classicista, “fervente” nei suoi primi scritti – a detta del Mittner – e “grecomane”¹³³, i maggiori tributi sono, nella parte del *Dialogo* intitolata *Epochen der Dichtkunst*, offerti alla poesia greca, fonte prima e originaria per gli Europei, che al suo apice, rappresentato da Omero e dall’antica scuola degli Omeridi, si presenta incomparabilmente duttile e fluida, possente ed inestinguibile, paragonabile ad un mare in cui si rispecchiano la ricchezza della terra e lo splendore del cielo¹³⁴. Qualche anno prima, in *Über das Studium der Griechischen Poesie*, egli 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 dalle “eccellenti” analisi di Thomas Blackwell sull’argomento, dedicò ad Omero più saggi, esaltando il valore enciclopedico dei suoi poemi, massima espressione di quella “Wahrheit”, “Einfalt” e “Pracht” caratterizzanti l’arte greca¹³⁵, anche Friedrich Schlegel, dunque, attribuisce grande rilevanza all’epos omerico e in genere al primo nucleo della “hellenische Dichtkunst”, ritenuto l’essenza stessa della poesia, al cui confronto quello che segue fino ai giorni correnti non sarebbe che residuo, eco, reminescenza isolata, approssimativi tentativi di ritorno a quel sommo olimpo della poesia¹³⁶. Inoltre, così come Herder dalle pagine del saggio *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* si dichiara convinto che cicli epici e canti popolari di pari importanza a quelli dell’aedo scozzese – ritenuto

¹³² Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 285.

¹³³ Cfr. Ladislao Mittner, *Ambivalenze Romantiche – Studi sul Romanticismo Tedesco*, Casa Editrice G. D’Anna, Messina – Firenze 1954, pp. 193-194.

¹³⁴ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., pp. 290-291.

¹³⁵ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Homer, ein Günstling der Zeit*, in Johann Gottfried Herder, *Ausgewählte Werke*, a cura di Adolf Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880, Vol. II, pp. 307-311.

¹³⁶ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 293.

figura autentica ed oggetto di un parallelo con Omero nel saggio *Homer und Ossian* del 1795¹³⁷ – esistano anche ad opera di connazionali e necessitino solo di un’accurata azione di riscoperta e raccolta¹³⁸, anche Schlegel nel *Gespräch* esorta i tedeschi, ricordati come autori nel tardo medioevo del nuovo poema eroico europeo, “fonte incontaminata di acqua sorgiva che fluì nel continente”¹³⁹, ad esplorare le forme dell’arte fino a tale sorgente, tornare alle origini della propria lingua e letteratura, per rivitalizzarle e risvegliare l’antico e nobile spirito che ancora riposa, caduto nell’oblio, e dedicarsi, a tal fine, allo studio dei documenti del passato nazionale, tra i quali “in primis” il canto dei Nibelunghi. All’accorato appello rivolto 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 manipolo di veri studiosi:

*Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen, [...] die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehn, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Flemming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner modernen Nation so ursprünglich ausgearbeitet [...] war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben.*¹⁴⁰

L’invito espresso sin dai primi anni Settanta del 1700 da Herder, annoverato sotto quest’aspetto da parte di Wilhelm Scherer tra i “Väter der Romantik”¹⁴¹, a superare il “Verfall” del presente attraverso il recupero e la valorizzazione della poesia epica e popolare nazionale, viene rinnovato da Friedrich Schlegel dopo oltre un quarto di secolo, ma, sotto l’entusiastica spinta propulsiva che tipicamente anima la prima fase del movimento, questi è più portato a confidare con ottimismo nella forza liberatrice e rigeneratrice di un’imminente “grande rivoluzione” romantica, destinata a dilagare in

¹³⁷ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Homer und Ossian*, in Johann Gottfried Herder, *Ausgewählte Werke*, a cura di Adolf Stern, cit., Vol. II, pp. 131-142.

¹³⁸ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, cit., pp. 480-481.

¹³⁹ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 297.

¹⁴⁰ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 303.

¹⁴¹ Cfr. Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 54.

tutte le scienze e in tutte le arti, e nel “caos primordiale” utile ai fini di un rinnovamento radicale, che arresti il corso e le leggi della ragione pensante e riporti al “fascinoso scompiglio della fantasia”¹⁴².

Sarà, invece, più tardi Jacob Grimm, con altrettanto presente la poesia epica greca a riferimento e modello di grandezza, efficacia e spontaneità, a farsi protagonista ed esecutore, oltre che fautore, di quella “unmittelbare Wirkung” che lo Scherer registra come mancante, a fronte di tanta chiarezza di propositi, già in Herder¹⁴³. 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) Jacob dedica, infatti, le sue migliori energie, in silenzioso operato insieme al fratello, alla storia dell’antica poesia nazionale sin dai suoi esordi, con particolare attenzione proprio a quelle forme di “Volksdichtung” che Herder segnalava come sopravvivenze 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 i Grimm recepiscono offrendo il proprio monumentale contributo ai fini di una ricostruzione del tessuto culturale, sentita ormai come inderogabile.

Anche al cronologicamente più vicino appello di Friedrich Schlegel, in ogni caso, considerato fin nella parte relativa all’istituzione di una “gründliche Wissenschaft” finalizzata alla salvaguardia del patrimonio poetico, niente sembra rispondere meglio dell’operato del “wahre 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”.

In mezzo ad altre personalità romantiche la cui opera presuppone un grande rilievo assegnato al contrasto tra passato mitizzato e presente percepito come deficitario, è peculiare, per originalità degli sviluppi e potenziali punti in comune con la concezione poetica di Jacob, la figura di Gotthilf Heinrich Schubert, medico e naturalista che nei suoi anni universitari fece parte, come gli Schlegel, del circolo di Jena, recependo, tra l’altro, proprio in quella fucina di nuovi stimoli e idee, le teorie di Schelling sulla

¹⁴² Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., pp. 314-319.

¹⁴³ Cfr. Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 54.

“Naturphilosophie”, da lui adottate 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*, pubblicato nel 1808, Schubert descrive uno stadio primigenio caratterizzato da una perfetta armonia con la natura, sia organica che inorganica, con cui l’uomo condividerebbe l’origine unitaria e a cui sarebbe legato da connessioni ben più estese e profonde di quanto generalmente stimato. La scomposizione della “ursprüngliche Einheit” attraverso il progressivo e fisiologico insorgere di “Gegensätze” – 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”, precluderebbero ad una futura rinnovata convergenza, in vista di un grado di coesione superiore a quello originario.

Schubert stesso si richiama nel testo simbolicamente al “Goldenes Zeitalter” di Esiodo, era di Crono / Urano antecedente quella di Zeus / Giove, a significare una “Blütezeit” 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 occulti, in quanto “von der Vernunft nicht erfaßbar”, rappresenta il personale tentativo del medico-naturalista romantico di indicare e superare i limiti del razionalismo illuminista.

Come in Jacob Grimm, le caratteristiche precipue del periodo aureo sono l’inconsapevolezza, il senso di sacralità che connota il rapporto diretto dell’uomo con la natura, la rassicurante percezione di far parte integrante di un universo animato, contrapposta al progressivo senso di straniamento successivo, e, in particolare, una spontaneità di espressione poetica che – come nel caso della “Naturpoesie” grimmiana – è frutto di un “göttliche Instinkt”, ovvero attestazione di una maggiore vicinanza con la divinità, di cui la poesia stessa risulta, 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 [...]

*Es hat in jenen Tagen nicht der Geist des Menschen den Gestirnen, sondern diese dem Dasein des Menschen Gesetze gegeben [...]*¹⁴⁴

Anche nel modello di Schubert, il confronto con il presente offre l'immagine problematica di un'umanità perplessa, 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 [...] 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. [...] Noch erschien die Natur dem Menschen göttlich und rein, also war es auch der Einklang mit ihr.*¹⁴⁵

Un ulteriore rilevante punto di contatto con Jacob è, inoltre, offerto dalla concezione involutiva della lingua, la quale, secondo Schubert, in molti idiomi moderni, troppo elaborati ed eruditi, non può più contare su quella compiutezza, armonia, efficacia e semplicità espressive dei tempi passati. In questo caso è l'unità originaria tra “nome e cosa”, “parola e azione”, “discorso e realizzazione”, ad essere stata compromessa, che infondeva alla lingua quella “magische Kraft” rintracciabile nelle antiche saghe.¹⁴⁶

Inevitabile, infine, nell'adesione grimmiana alla percezione romantica del “Verfall” moderno, il riscontro anche dell'influenza degli insegnamenti di Savigny, che effetti così determinanti ebbero sulla formazione del giovane Jacob. La diagnosi negativa del presente e l'idea di un graduale e definitivo allontanamento da un acclarato stato di “Vollkommenheit” costituiscono, infatti, un caposaldo della “Rechtsgeschichte” del professore di Marburg, espresso nell'opera in più volumi sull'argomento che fece di lui, in questo settore, un punto di riferimento per i giuristi e gli accademici europei del XIX secolo. Come ricorda Jacob stesso nella cruciale missiva a Savigny del marzo 1807, la felice unità tra diritto e prassi raggiunta all'epoca dell'impero romano è di fatto ormai un obiettivo non più perseguibile nell'attuale sistema legislativo eccessivamente

¹⁴⁴ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000, p. 74.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 76-77.

¹⁴⁶ Cfr. Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Arnoldische Buchhandlung, Dresden 1918, p. 61.

burocratizzato, e il suo definitivo tramonto ha contribuito alla creazione della frattura tra popolo e istituzioni¹⁴⁷.

Vale la pena di segnalare a parte, 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 nella seconda metà del Settecento a partire da Rousseau, 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* del 1795, testo a cui molto più tardi Jacob Grimm si richiamerà nel saggio *Rede auf 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 ed 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 kantiane 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 ad 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 in esso rappresentata, infatti, piuttosto che l’oggetto di per sé, il centro d’interesse e il fulcro della “Sehnsucht”, estranea, del resto, ai popoli viventi in inconsapevole sincronia con la natura, e l’aspirazione non tanto a quest’ultima, quanto a quelle qualità di verità, innocenza e intima necessità che essa incarna, conferirebbe all’uomo dignità etica¹⁴⁸.

In campo letterario e in termini più propriamente estetici, Schiller assegna alla poesia prodotta sotto questi due tipi di condizioni profondamente diverse due precise categorie: “naif” quella del periodo di primigenia armonia, “sentimentalisch” quella frutto della fase successiva, volta essenzialmente a rimpiangere la “schöne Vergangenheit”. I poemi greci, tuttavia, se da una parte rispecchiano il modo di vivere di un popolo a stretto contatto con la “freie Natur”, dimostrando quanto esso fosse a questa più vicino con la

¹⁴⁷ Cfr. Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, cit., pp. 28-29.

¹⁴⁸ Cfr. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a cura di William F. Mainland, Basil Blackwell, Oxford 1957, pp. 1-2.

sensibilità, i costumi e l'immaginazione, testimoniano, dall'altra, anche come il modo di guardare alla natura 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 ad 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 la distinzione tra quelle sorte spontaneamente e quelle create dalla tecnica e dalla volontà umana¹⁴⁹. Questa differenza è sintetizzata in un'affermazione relativa a due modi di sentire che si distinguono anche nell'oggetto:

*Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.*¹⁵⁰

Vale, in ogni caso, per Schiller una possibilità di alternanza, 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 ad 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 epoca¹⁵¹.

In questo senso l'atteggiamento di Schiller rispetto all'argomento è più distaccato, non trasparendo dall'analisi alcuna 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 sarà, come abbiamo visto, fermamente rivendicata da Jacob nel carteggio con Arnim come inconfutabile, è liquidata da Schiller come una "schöne, erhebende Fiktion"¹⁵².

Tra i passaggi della trattazione schilleriana suscettibili di aver offerto a Jacob maggiore sintonia con i capisaldi della propria concezione poetica, vi sono senz'altro

¹⁴⁹ Cfr. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a cura di William F. Mainland, cit., pp. 15-16.

¹⁵⁰ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a cura di William F. Mainland, cit., p. 17.

¹⁵¹ Cfr. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a cura di William F. Mainland, cit., pp. 17-18.

¹⁵² Ivi, pp. 50-51.

quelli relativi all'azione di una "verwickelte Kunst" a discapito della preesistente sintonia dell'uomo con la natura, a cesura di una prima fase di "Vollkommenheit" da quella successiva, caratterizzata da insoddisfazione e pervasivo senso di incompletezza. In questi termini Schiller, infatti, conferma l'originaria dicotomia herderiana tra "Natur" e "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.*¹⁵³

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 sperimentare:

*Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene sinnliche Harmonie in ihm aufgehoben [...]*¹⁵⁴

In *Rede auf Schiller*, Jacob si richiama alle categorie artistiche introdotte da *Über naive und sentimentalische Dichtung* nell'ambito del confronto tra Goethe e lo stesso Schiller su cui il suo saggio si impernia, nel tentativo di sintetizzare, forse in modo un po' troppo semplificativo, lo spirito della rispettiva produzione artistica di queste due grandi figure: in tal modo Goethe viene definito "naiv", mentre Schiller "sentimentalisch"¹⁵⁵. Quest'ultimo, infatti, viene commemorato come un "vollkommener tragischer Dichter", da ammirare soprattutto per lo "straordinario" talento drammatico, contrapposto ai tratti "epici" che caratterizzerebbero pressoché tutta l'opera di Goethe¹⁵⁶.

¹⁵³ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a cura di William F. Mainland, cit., pp. 23-24.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 22-23.

¹⁵⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Rede auf Schiller*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I, p. 383.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 381-383.

I.6 – “Poesie und Leben”: le origini sovranaturali della poesia

Alla poesia, già rivitalizzata dall’impeto lirico “sturmeriano” e, a partire da esso, 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 con forza e immediatezza nelle dichiarazioni programmatiche dei “Frühromantiker” di Jena, 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, quale premessa indispensabile affinché essa possa svolgere 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”. In quest’ottica innovativa è auspicata la contaminazione tra diverse discipline quali la filosofia e la retorica, 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 poetiche e la poesia stessa più vitale e sociale¹⁵⁷.

La poesia romantica è, dunque, trascendentale in quanto riflette sul proprio processo creativo, è al tempo stesso soggetto e oggetto, e – come Schlegel afferma nel frammento – in eterno divenire, suscettibile di continua perfettibilità, estremamente libera e universale; nessun studio teorico la può pienamente indagare o definire tramite l’applicazione di schemi e categorie restrittive, né alcuna legge, che non sia emanazione dell’arbitrio dell’artista, controllare¹⁵⁸.

In 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, ed al tempo stesso composta

¹⁵⁷ Cfr. Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente* (1798), in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., pp. 182-183.

¹⁵⁸ Ivi, p. 183.

da singole parti paragonabili a liberi cittadini, che in modo armonico e corale contribuiscono alla sua compattezza e versatilità:

*Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen.*¹⁵⁹

Dal fratello August Wilhelm il principio che ispira il concetto di divinità, ovvero l'assenza di confini, è esteso all'arte, e in grado ancora maggiore alla poesia: mentre, infatti, tutte le altre discipline artistiche si servono di mezzi di espressione che necessariamente ne circoscrivono la rispettiva sfera d'azione, essa è rispetto a queste omnicomprensiva, e presente in ognuna come spirito universale. La pervasività della poesia secondo August Wilhelm si estende, inoltre, anche alle origini della lingua, che è già invenzione poetica di per sé e che, parimenti, accompagna come un poema infinito, mai del tutto compiuto e continuamente cangiante, l'intera storia dell'umanità¹⁶⁰.

La concezione trascendentale della poesia è condivisa da Novalis, pseudonimo di Friedrich von Hardenberg, che, come gli Schlegel, predilige per le sue prime enunciazioni teoriche il frammento, quale forma – in quanto aperta – più congeniale ad esprimere l'idea della progressività e dell'illimitatezza. La trascendenza è da lui messa direttamente in relazione con le proprietà salvifiche della poesia, e il poeta metaforicamente rappresentato come un medico che opera a vantaggio della “salubrità trascendentale”, detentore di un'arte che tutto coinvolge e sconvolge incessantemente, ed ha come fine supremo l'innalzamento dell'uomo sopra se stesso:

*Poesie ist die große Kunst der Konstruktion der transzendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transzendentaler Arzt. Die Poesie schaltet und waltet [...] Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst.*¹⁶¹

Nella prefazione alla raccolta dei *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* del 1803, che ebbe, all'inizio della seconda fase del movimento romantico, risonanza maggiore dell'opera stessa e fu, in seguito, da Jacob Grimm definita “entusiasmante”

¹⁵⁹ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente* (1798), in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 183.

¹⁶⁰ Cfr. August Wilhelm Schlegel, *Poesie*, in August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst – erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, a cura di Bernhard Seuffert, Verlag von Gebr. Henninger, Heilbronn 1884, pp. 260-262.

¹⁶¹ Novalis, *Fragmente über Poesie*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, cit., p. 103.

nella propria autobiografia¹⁶², 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 trasformazioni¹⁶³.

Raccogliendo e mettendo in pratica gli impulsi di Herder e degli Schlegel, 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 ancora consistenti lacune del grande pubblico in materia, e, nell'affrontare il tema della versione tedesca della poesia provenzale, oggetto della raccolta, Tieck dichiara come in quel periodo di fioritura, collocato intorno al XII-XIII secolo e rievocato come vera e propria "Blütenzeit" dell'essenza romantica, la poesia fosse concepita come un diffuso bisogno vitale, non essendosi ancora consumata la scissione "Poesie / Leben"¹⁶⁴. Al contrario di Jacob, il quale in *Über den altdeutschen Meistergesang* definisce quel tipo di letteratura arida e precocemente contaminata da regole artificiose, Tieck ne celebra la freschezza e la libertà, a suo parere prevalenti, tranne che in qualche singolo caso, sulla rigidità degli schemi formali adottati e tramandati dalle varie scuole:

*Die Poesie war ein allgemeines Bedürfnis des Lebens, und von diesem ungetrennt, daher erscheint sie so gesund und frei, und so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verraten, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen [...]*¹⁶⁵

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 "Naturpoesie" e "Kunstpoesie", adottata da lui fin da subito quale

¹⁶² Cfr. Jacob Grimm, *Selbstbiographie*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 6.

¹⁶³ Cfr. Ludwig Tieck, *Vorrede*, in Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem Swäbischen Zeitalters*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, cit., pp. 140-142.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 143-149.

¹⁶⁵ Ludwig Tieck, *Vorrede*, in Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem Swäbischen Zeitalters*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, cit., p. 149.

assiomatico “Ausgangspunkt”, escluda, come conferma Ernst Lichtenstein, l’aspetto trascendentale caro agli Schlegel e a Novalis:

*Der Gedanke der Transzendentalpoesie hat mit dem der Naturpoesie nichts gemein.*¹⁶⁶

Dalla concezione dei “Frühromantiker”, invece, è assimilata e riproposta l’idea generica di poesia quale espressione più alta dello spirito, e, soprattutto, la sua intima identificazione e compenetrazione con la vita. Uno dei primi saggi pubblicati da Jacob, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* del 1808, riporta come il compito della poesia sia la comprensione dell’esistenza umana, da cui essa attinge direttamente ed estesamente, in modo deciso e viscerale, come suggeriscono i sostantivi utilizzati:

*Wenn nun die Poesie nichts anders ist und sagen kann, als lebendige Erfassung und Durchgreifung des Lebens [...]*¹⁶⁷

La relazione tieckiana tra “Poesie” e “Gemüth”, in cui la prima appare quale diretta emanazione del secondo, è da Jacob approfondita alla luce della dicotomia “Natur- / Kunstpoesie”, così che, nella missiva ad Arnim del 20 maggio 1811, dopo aver ribadito, respingendo le insinuazioni dell’amico, la propria convinzione che entrambe le categorie poetiche appartengano indistintamente ad un unico concetto di poesia, viene precisato come l’una derivi dallo spirito del tutto, mentre l’altra del singolo. Rispettivamente, le cause che stimolano il processo di creazione poetica sarebbero l’impulso naturale nel primo caso, l’innata capacità personale nel secondo:

*Es ist also ungerecht, mir vorzuwerfen, wie Du mir thust, daß ich in beiderlei nicht wieder auch dasselbe erkenne, nämlich Poesie, indem ich ja auch beide: Poesie, heiße. Die Poesie ist das was rein aus dem Gemüth ins Wort kommt, entspringt also immerfort aus natürlichen Trieb und angeborenen Vermögen diesen zu fassen – die Volkspoesie tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen.*¹⁶⁸

L’impressione di Arnim che Jacob consideri la “Naturpoesie”, ovvero la “Volkspoesie” con cui essa di fatto coincide, come poesia “par excellence”, assegnando

¹⁶⁶ Ernst Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, cit., p. 515, nota 3).

¹⁶⁷ Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 401.

¹⁶⁸ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 166.

un ruolo di secondo piano alla poesia “artistica” o d’autore, è, in ogni caso, oggettivamente ricavabile dal saggio *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, che Jacob gli aveva inviato qualche anno prima ai fini della pubblicazione sulla *Zeitung für Einsiedler*, dal resto del contenuto della missiva del 20 maggio 1811, nella cui parte iniziale tale discriminazione è solo apparentemente negata, oltre che, come evidenziato da Arnim nell’epistola del 5 aprile 1811¹⁶⁹, da alcuni passaggi della prefazione al libro *Über den altdeutschen Meistergesang*.

Nell’ambito della suddetta “Vorrede” la poesia è definita come sublimazione della vita stessa, colta nei suoi aspetti essenziali attraverso il medium linguistico, e, come tale, riflette, nell’avvicinarsi delle due categorie “Natur / Kunst”, la storica e decisiva separazione dell’animo umano dalla natura. Tale scissione, tuttavia, è da Jacob interpretata come menomazione della poesia proprio a discapito della sua funzione originaria, e contrassegnata dal sorgere della dimensione spirituale individuale, contestuale alla perdita di affinità con la natura, “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 Sprache (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.*¹⁷⁰

L’identificazione con il succo, la linfa della vita e il carattere di “Reinheit” che, nella definizione della “Vorrede” potrebbero sembrare relative ad un generico e omnicomprensivo concetto di poesia, sono, a tutti gli effetti, caratteristiche da Jacob attribuite ai soli prodotti della “Naturpoesie”, ovvero alla poesia popolare, la quale, nella missiva a Brentano del 22 gennaio 1811, emerge come unico strumento atto a cogliere spontaneamente e tramandare, nella loro essenza, i cruciali avvenimenti che rappresentano la storia e lo spirito di un popolo, ad uso e beneficio dello stesso:

¹⁶⁹ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 107-110.

¹⁷⁰ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 5.

*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?*¹⁷¹

Mentre i “Frühromantiker”, dunque, guardano con ottimismo al futuro e affidano, contro la decadenza del presente, ogni speranza di cambiamento alla poesia, quale unica forza che, sopra tutte, può riscattare il mondo “romantizzandolo”, Jacob Grimm, facendo propri i loro inviti ad una rivalutazione dell’antica poesia tedesca e in particolare di quelle forme popolari di essa, quali canti, saghe e fiabe, trascurate e svilite dagli illuministi, si volge al passato e concentra tutti i suoi sforzi nell’elaborazione di una “Geschichte der Poesie” che di fatto contempla il recupero e lo studio della sola “Naturpoesie” o “Volkspoesie”, seguendo il metodo storicistico e scientifico appreso a fianco di Savigny e applicando le proprie doti di perseveranza, intuito e raffinata capacità analitica.

Oltre alla purezza, alla stretta relazione con la vita e alle già menzionate qualità che emergono dal confronto con la “Kunstpoesie”, alla poesia popolare è da Jacob attribuito un carattere sacrale, da cui deriva, da una parte, una forte motivazione a focalizzare l’interesse in quello specifico campo letterario, dall’altra un rispetto quasi religioso dei testi, anche dal punto di vista formale.

Nell’ambito dell’afflato religioso che caratterizzò, specialmente nel suo primo periodo, il romanticismo tedesco, l’accostamento della poesia al misticismo e al sacro è una prerogativa di molti autori, tra i quali, in particolare, Novalis e i fratelli Schlegel.

Secondo il primo, le musicali parole del poeta sono diverse da tutte le altre: acquisita, come per incanto, una propria fisicità, si librano intorno al loro creatore e, come gli abiti dei santi, conservano anche successivamente un’imperitura forza sovranaturale. Alcune di esse, consacrate nella memoria, sono già di per sé autonoma poesia:

*Seine Worte [des Dichters] sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen. Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgend ein herrliches Andenken, geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden.*¹⁷²

E’ auspicio di Novalis, inoltre, che le forti interazioni esistenti di fatto tra sfera poetica e religiosa tornino ad essere anche formalmente riconosciute, così come in

¹⁷¹ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 166.

¹⁷² Novalis, *Fragmente über Poesie*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, cit., p. 103.

epoche lontane avveniva attraverso la coincidenza delle figure di poeta e rappresentante del culto; di questi il primo, se autentico, emana in ogni caso un'aura mistica, mentre, da parte sua, il vero sacerdote non è estraneo alla poesia:

*Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?*¹⁷³

Nell'ottica di August Wilhelm Schlegel la poesia ha il potere, più di qualunque altra arte, di trasfigurare la natura umana e presentarla nella sua essenza spirituale, agevolandone l'accesso ai misteri della dimensione mistica:

*Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Erscheinung der menschlichen Natur in der Poesie sich mehr vergeistigen und verklären kann als in den übrigen Künsten, und daß sie bis in mystische geheimnisvolle Regionen eine Bahn zu finden weiß.*¹⁷⁴

In un altro, ancor più significativo, suo passaggio, la poesia è denominata “die Ursprünglichste” ed inserita in un contesto escatologico, quale entità operante già ai primordi della storia dei popoli. Madre di tutte le arti, “Urkunst” preposta ad accompagnare il genere umano dalla nascita in tutte le epoche del suo sviluppo culturale, essa è anche l'oceano mistico ove tutto ha avuto origine ed è destinato a rifluire, nonché il punto d'arrivo del perfezionamento dell'uomo. Rifacendosi alle concezioni mitologiche degli avi, inoltre, 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, interprete della “Offenbarung”, ovvero della rivelazione ultraterrena:

*So ist sie der Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dolmetscherin jener himmlischen Offenbarung, wie die Alten mit Recht genannt haben, eine Sprache der Götter.*¹⁷⁵

¹⁷³ Novalis, *Blüthenstaub*, in *Athenaeum – Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, ristampata a cura della Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, Vol. I, p. 90.

¹⁷⁴ August Wilhelm Schlegel, *Poesie*, in August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst – erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, a cura di Bernhard Seuffert, cit., p. 262.

¹⁷⁵ Ivi, p. 263.

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*, lo pone a centro filosofico di quella che senza dubbio è una delle opere più significative della sua produzione, 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 causa della sua perfezione e mettono enfaticamente in luce l'esigenza di un ardito 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 alcun centro né sostegno. La mitologia è, infatti, è ritenuta l'alveo in cui scorre immortale la primigenia fonte della poesia, considerata da essa inscindibile¹⁷⁶.

Illuminante, per una migliore comprensione dei legami tra poesia e misticismo, è per Friedrich Schlegel la filosofia di Spinoza, con l'aiuto della quale è possibile indagare il principio e la fine di tutta la fantasia, separandone il carattere eterno e originario dalle forme specifiche che essa assume nei casi individuali¹⁷⁷. 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 poetica:

*Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie?*¹⁷⁸

Lo stretto legame tra religione e poesia romantica, celebrata quale dominio dell'eterno, è rilevato anche da Jean Paul, che si esprime in particolare sulle connessioni di questa con la religione cristiana da cui trarrebbe origine, talmente profonde da farle meritare l'appellativo “die christliche”:

*Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie läßt sich so leicht aus dem Christentume ableiten, daß man die romantische ebenso gut die christliche nennen könnte.*¹⁷⁹

¹⁷⁶ Cfr. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., pp. 312-314.

¹⁷⁷ Ivi, p. 317.

¹⁷⁸ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, cit., p. 318.

¹⁷⁹ Jean Paul, *Quelle der romantischen Poesie*, in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Urlings, cit., p. 122.

Come Jean Paul e Novalis anche Jacob Grimm, a prova di una concezione sacrale, fa della facoltà di vincere il tempo uno degli aspetti principali della poesia, ancorché applicabile alla sola sua tipologia “naturale”: in *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend* del 1815, le forme di poesia popolare, la cui trascrizione ed invio da parte del pubblico il documento è volto a sollecitare, sarebbero portatrici di “ragioni di essere” in sé definite “unverwüstlich” e, poco più oltre, “unverletzlich”¹⁸⁰; in *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* l’immortalità di questo tipo di poesia è riscontrata nel suo radicamento presso gli strati più vitali della società¹⁸¹, mentre nella “Vorrede” del 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 uomini¹⁸².

Come quasi in ogni scritto sull’argomento, anche nella lettera ad Arnim del 20 maggio 1811, inviata nel contesto di uno scambio epistolare finalizzato ad approfondire, dai rispettivi e divergenti punti di vista, il dualismo “Natur- / Kunstpoesie”, Jacob ribadisce la “ewige Giltigkeit” dell’antica poesia tedesca¹⁸³, paragonando la “Naturpoesie” all’oro, in omaggio alla sua incorruttibilità e al suo imperituro splendore, e deputando il ferro, di cui valore e fruibilità possono facilmente essere intaccati dalla ruggine, a rappresentare la volatilità e la stretta dipendenza dalle mode della “Kunstpoesie”¹⁸⁴.

Ma è soprattutto nella missiva successiva, inviata nel luglio 1811, che emerge da parte sua la ferma convinzione dell’origine divina della poesia, che, al pari della lingua e della stessa religione, sarebbe stata trasmessa in tempi immemorabili da Dio agli uomini attraverso il momento mistico della “Offenbarung”, come un dono e, pertanto, già compiuta nelle forme rimate e allitteranti. Confrontate con l’innata perfezione di questo “Urgedicht” – concettualmente assimilabile alla “Urkunst” di August Schlegel – le cui qualità di spontaneità e semplicità sopravvivono rigenerandosi direttamente nella “Volkspoesie”, le creazioni dei singoli artisti, specialmente se, come nel caso dei

¹⁸⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, pp. 593-594.

¹⁸¹ Cfr. Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 400.

¹⁸² Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997, p. 56.

¹⁸³ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 118.

¹⁸⁴ Ivi, p. 119.

“Meistergesänge”, irrigidite da costrizioni accademiche o frutto di eccessive elaborazioni e sforzi intellettuali, sono ben poca cosa:

*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.*¹⁸⁵

La nascita della poesia, dunque, nella sua originaria e superiore categoria “naturale”, si iscrive nell’ambito di una sincera e salda fede cristiana, il cui spirito, del resto, animò da sempre entrambi i Grimm, pervadendone l’operato. In quest’ottica, retaggio di quella 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 sono dipartite e sviluppate diverse diramazioni. Michel Foucault, nel libro *Les Mots et les Choses* del 1966, ricorda come, anche dopo la fine del Medio Evo e l’inizio dell’era moderna, fosse diffusa in Europa la convinzione dell’esistenza di un’antica lingua in principio universale, e poi frantumata, sempre per volere divino, in mille rivoli a Babele¹⁸⁶.

Come già evidenziato, tuttavia, l’idea relativa ad una lingua trasmessa agli uomini attraverso una “Offenbarung” è per Jacob destinata a perdere, in età più matura, sempre più terreno a vantaggio della teoria evoluzionista, tanto che, nel saggio sull’argomento del 1851, *Über den Ursprung der Sprache*, essa sarà da lui rievocata insieme ad altre ipotesi, ma – seppur con velato rammarico – considerata non più plausibile¹⁸⁷.

A prova di quanto sulla convinzione di un’origine divina della poesia di Jacob possano aver influito anche credenze religiose fortemente radicate nell’ambiente familiare di provenienza, essa è condivisa e sostenuta anche dal fratello Wilhem. Nella lettera a Brentano del 15 dicembre 1810, concernente l’analisi della recente fatica letteraria di Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores*, Wilhelm

¹⁸⁵ Ivi, p. 139.

¹⁸⁶ Cfr. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, traduzione dal francese di Ulrich Köppen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, p. 67.

¹⁸⁷ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, pp. 260-262.

afferma, per invocare clemenza e ridurre la responsabilità dell'autore riguardo ai difetti del romanzo, che l'opera di un singolo non potrà in alcun caso raggiungere la perfezione. Questa sarebbe, infatti, propria della sola poesia nazionale – ovvero “naturale” o popolare – la quale può vantare, come i dieci comandamenti di Mosè, diretta proviendenza divina e, diversamente dalle opere umane, adesione automatica al principio di unità:

*Mein anderer Grund [...] ist mein Glauben, daß die moderne Kunst niemals absolut vollkommen sein kann. [...] Nur die Nationaldichtung ist vollkommen, weil sie ebensowohl, wie die Gesetze auf dem Sinai, von Gott selber geschrieben ist; sie hat keine Stücke, wie ein Menschenwerk.*¹⁸⁸

Come una fede semplice e incrollabile abbia impregnato fin dall'infanzia l'esistenza sia di Jacob che del fratello Wilhelm, con ripercussioni sulle rispettive visioni e concezioni storiche, viene evidenziato da Ernest Tonnelat nella dissertazione *Les Frères Grimm*, e messo in relazione con lo spirito religioso e la propensione al misticismo con cui il romanticismo tedesco si contrappone al razionalismo illuminista:

*Durant toute leur vie, Jacob et Wilhelm Grimm gardèrent une foi simple, naïve, inébranlable, qui, plus d'une fois, à leur insu, pesa sur leurs raisonnements et leurs conceptions historiques. Dans leur jeunesse, cette tournure d'esprit les rendait naturellement hostiles au rationalisme. Le romantisme [...] se complaisait dans un mysticisme à la foi sincère et concerté.*¹⁸⁹

Alla concezione dell'antica poesia come emanazione divina è direttamente legato il suo carattere di verità. Così Ernst Lichtenstein, riferendosi ad entrambi i Grimm, mette in luce il ruolo di vitale connessione tra dèi e uomini che la poesia sarebbe chiamata a ricoprire, e da cui conseguirebbe sia la sua incontrovertibile rispondenza al vero, che la sua penetrazione con l'esperienza umana:

*Sie [die Brüder Grimm] sahen die Dichtung deutscher Vorwelt in dem großen Lebenszusammenhang menschlichen und göttlichen Lebens gebunden. Die Poesie des deutschen Altertums ist Organ der Wahrheit und menschliche Lebensform [...]*¹⁹⁰

¹⁸⁸ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., pp. 89-90.

¹⁸⁹ Ernest Tonnelat, *Les Frères Grimm*, Librairie Armand Colin, Paris 1912, pp. 9-10.

¹⁹⁰ Ernst Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, cit., p. 520.

Anche questo aspetto, a cui peraltro si richiamano frequenti passaggi della saggistica grimmiana, è toccato e approfondito da Jacob nell'epistola ad Arnim del maggio 1811, in cui personaggi eccelsi, quali Goethe e Lutero, sono tratteggiati nel loro personale e solitario tentativo – l'uno attraverso la poesia, l'altro attraverso la fede – di ricerca di una verità che, alla dirompente luce della “unbewußt dastehende Wahrheit” propria dell'antico nucleo di miti risalente alla “Vorzeit” dei popoli o del cristianesimo puro delle origini, si rivela di assai minore portata. Il loro sforzo, ancorché giudicato non del tutto infruttuoso, sarebbe, infatti, proprio perché individuale e consapevole, destinato a produrre risultati già “viziati” alla fonte: davanti a una verità che in altre forme si manifesta spontaneamente in tutta la sua forza, essi mostrano gli stessi limiti delle elucubrazioni di un dotto teologo, di fatto meno efficaci, nella loro artificiosa complessità, delle espressioni di fede intima e sincera provenienti dal cuore di un semplice bambino di un parroco¹⁹¹.

Il saggio *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte* del 1813 si apre con la dichiarazione che chiunque si accosti alle saghe o alle fiabe con animo sincero, non può fare a meno di notare come esse siano improntate alla veridicità e all'oggettività, senza che dietro a loro si celi alcun vacuo fine o invenzione¹⁹².

Emblematico, riguardo alla “verità” di cui, secondo Jacob, la poesia popolare sarebbe detentrica, è anche il paragrafo *Treue der Sammlung* della “Vorrede” del primo volume delle *Deutsche Sagen*, pubblicato dai Grimm nel 1816, che a quest'elemento, sentito come particolarmente costitutivo nei confronti di questo genere di poesia popolare, è dedicato. In esso, “Treue und Wahrheit” sono presentate come caratteristiche di primaria importanza, tali da assicurare alle saghe una collocazione privilegiata sia nell'ambito della storia in qualità di componenti fondamentali, sia in quello della “vera poesia”, ossia la “Naturpoesie”, a cui esse indubbiamente appartengono. L'assenza nelle saghe di ogni ombra di ambiguità e falsità sarebbe garantita, tra l'altro, dall'opera di purificazione del tempo, che, come la salutare azione della natura nei confronti dei rami secchi degli alberi, provvederebbe ad eliminare da esse, nel corso degli anni, scorie e impurità, agevolandone il processo di eterna rinascita.

¹⁹¹ Cfr. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., p. 118.

¹⁹² Cfr. Jacob Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 74.

La forza della verità contenuta nelle saghe sarebbe, inoltre, così innegabile e irriducibile, da non essere nemmeno scalfita dalle trame maldestre dei cosiddetti “eruditi”, i quali, di per sé incapaci a cogliere la storia nella sua essenza, cercherebbero di contaminare con interpretazioni inesatte anche quanto di buono e immortale queste antiche fonti popolari hanno da offrire¹⁹³.

Wilhelm 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 quale passo ulteriore nell’ambito di una diffusa alta considerazione per la “Volkspoesie”. Indicativa sarebbe, a tal fine, la posizione di Novalis, il quale accredita alle fiabe la capacità di cogliere gli aspetti misteriosi ed essenziali della vita e, pertanto, maggiore fruibilità rispetto ai freddi e cronachistici annali, augurandosi che esse, così come altre opere poetiche del loro pari, vengano quanto prima riconosciute come le vere portatrici dell’universale “storia del mondo”:

*Die Werthschätzung der volksthümlichen Poesie wurde von einzelnen Romantikern auch auf ihre Wahrheit ausgedehnt. Schon Novalis behauptete, es sei mehr Wahrheit in den Märchen der Dichter, als in gelehrten Chroniken, weil ein zarteres Gefühl für den geheimnißvollen Geist des Lebens; und dem entsprechend verkündigte er eine Zeit, „wo man in Märchen und Gedichten erkennt die ewigen Weltgeschichten“.*¹⁹⁴

Il rapporto con la storia accennato da Novalis rappresenta in Jacob Grimm un altro aspetto fondamentale della “Volkspoesie”, che concerne, in particolare, il suo oggetto, e nei confronti del quale l’origine divina e il carattere di verità della stessa si configurano come necessarie premesse.

Innanzitutto è da rilevare come sia ripetutamente espresso anche da Jacob un giudizio negativo, già presente in sintesi in Novalis, sull’operato degli storici, i cui testi, eccessivamente concentrati sugli avvenimenti politici e sui relativi dettagli, composti da liste di date e nomi ritenute alla lunga stranianti, mancherebbero di cogliere gli effetti suscitati dagli eventi nei popoli. Di questi ultimi, poi, la storiografia ufficiale sarebbe portata a trascurare, di regola, anche costumi e abitudini, valori, modi di vivere e, quindi, in ultima analisi, i tratti dello spirito, la cui descrizione, invece, dovrebbe essere accolta nella storia come parte integrante.

¹⁹³ Cfr. Brüder Grimm, in *Vorrede zum ersten Band*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, p. 14.

¹⁹⁴ Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 118.

Tale atteggiamento critico di Jacob sarebbe, secondo Wilhelm Scherer, stato comune ai romantici tedeschi, i quali, propensi ad investire la storia di un alto significato, avrebbero nutrito aspettative di un maggiore interessamento di questa verso aspetti più intimi e spirituali della vita dei propri avi:

*Die Geschichte, sagen sie [die Romantiker], hat das Leben der Völker und ihre lebendigen Thaten zu erzählen. Die Aufgabe der vaterländischen Geschichte ist die gründliche Erforschung des altdeutschen Lebens. [...] Allein die bisherigen Geschichtschreiber achteten es gering, auf das Privatleben Rücksicht zu nehmen und beschreiben nur das politische Treiben [...]*¹⁹⁵

L'avversione grimmiana per i metodi storiografici del tempo appare in tutta la sua forza nel saggio *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in cui la descrizione della vita e delle azioni dei popoli, così come delle loro tradizioni, è rivendicata quale ineludibile, quanto – almeno in gran parte – disatteso compito della storia. Alla luce della disgregazione politica in cui la Germania versava in quegli anni e di un auspicabile recupero di fiducia nelle sorti nazionali, il fallimento di questa disciplina, è, in ogni caso, da Jacob proclamato soprattutto rispetto a quella che dovrebbe essere la sua vera finalità, ovvero la conservazione e protezione, contro l'azione dissolutrice del tempo, della memoria di quanto grandioso un popolo possa aver raggiunto e conseguito, tra cui, in particolare, le eliminazioni dei torti e delle ingiustizie, al fine di offrire una fonte di conforto e ispirazione per la collettività e le nuove generazioni:

*[...] dasz die Geschichte nichts anderes sein solle, als die Bewahrerin alles herlichen und groszen, was unter dem menschlichen Geschlecht vergeht und seines Siegs über das schlechte und unrechte, damit jeder einzelne und ganze Völker sich an dem unentwendbaren Schatz erfreuen, berathen, trösten, ermuthigen, und ein Beispiel holen.*¹⁹⁶

A fronte di una storia definita “fiacca”, “sterile” o addirittura “fuorviante” a causa dei troppi artifici politici a cui è asservita, questa capacità è, invece, riconosciuta alla poesia “naturale”, che, specialmente nelle forme del poema epico e delle saghe, preserva inalterati i valori e le credenze di un popolo, oltre che le sue gesta e gli eventi nella loro vera e immutabile essenza, provvedendo a trasmettere, nel corso dei secoli,

¹⁹⁵ Ivi, p. 119.

¹⁹⁶ Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 402.

materiale suscettibile di alimentare orgoglio nazionale e spirito di appartenenza. In questo modo le saghe, contrapposte agli aridi resoconti degli storici, sono esaltate nella loro vitalità attraverso l'accostamento al legno verde e giovane di fusti la cui rigenerazione è reiterata nel tempo, e, nella loro purezza e freschezza, paragonate all'acqua:

*Diese Sagen sind grünes Holz, frisches Gewässer und reiner Laut entgegen der Dürre, Lauheit und Verwirrung unserer Geschichte, in welcher ohnedem zu viel politische Kunstgriffe spielen, statt der freien Kämpfe alter Nationen, und welche man nicht auch durch Verkennung ihrer eigentlichen Bestimmung verderben sollte.*¹⁹⁷

Dalle esortazioni conclusive del saggio risulta, quindi, che è proprio in una maggiore considerazione ufficiale per le saghe, nonché per la letteratura epica in genere, che Jacob reputa possa concretizzarsi da parte della storiografia sia un primo cosciente passo verso la conservazione della memoria della grandezza di un popolo, sia un salutare allontanamento da quei campi di influenza, quali la politica o la giurisprudenza, che cercano di piegare gli avvenimenti storici ai loro fini specifici¹⁹⁸.

Nella lettera a Brentano del 22 gennaio 1811, i caratteri di purezza, immortalità e veridica intuizione della poesia “naturale” sono messi in risalto proprio in un confronto con la storia, così come essa è erroneamente e comunemente intesa. Il contenuto storico della “Volks poesie”, in una metafora attinta dal mondo della natura, è paragonato a un nettare di api non contaminato dall'opera nefasta di altri insetti meno nobili e produttivi, e questo tipo di poesia – in modo simile alla poesia “tout court” di Tieck e Friedrich Schlegel – è raffigurato quale entità libera, eternamente mobile e operosa, nei cui confronti una forzata riconduzione a sterili serie di date e nomi, ovvero alle pratiche restrittive degli storici, pregiudicherebbe la comprensione della sua capacità di intraprendere continui processi di trasformazioni e rinascite:

Und diese Volksgeschichte ist wahrhaftig Bienenlauterkeit, keine Spinne hat dazu gesogen und keine Wespe papiere daran gearbeitet; ihr Geist aber von jeher ist allzu flüssig, rührig und bewegig gewesen, als daß er sich von Namen oder Zeiten hätte binden lassen, darum ist er doch unerlogen geblieben, ja äußerlich fast

¹⁹⁷ Ivi.

¹⁹⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, pp. 402-403.

*niemal gefälscht worden, obwohl er sich unaufhörlich von innerhalb neu gestaltet und wiedergeboren hat.*¹⁹⁹

La “Naturpoesie” grimmiana, avvolta nel mistero della sua spontanea fioritura e sopravvivenza nei secoli, nonché delle sue caratteristiche di semplicità e perfezione formale, si colloca, dunque, tra il mondo del numinoso, di cui essa è emanazione al pari delle altre meraviglie terrene, e quello degli uomini, dei quali riesce, meglio di qualsiasi altra cosa, a penetrare l’esistenza e la storia, cogliendo di entrambe gli aspetti essenziali.

Questa posizione privilegiata della poesia “naturale” si riflette sui suoi mezzi di espressione così come sul suo contenuto, in cui si mischiano mirabilmente elementi terreni ed ultraterreni. Nel saggio *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte* del 1813, finalizzato ad approfondire quest’aspetto tramite esempi tratti dall’antichità tedesca, Jacob tende a dimostrare come la poesia epica, nella sua origine direttamente riconducibile a un disegno divino, si sia sviluppata abbracciando il corso delle umane vicende e abbia stabilito, in questo processo, inevitabili connessioni con la storia. A prova della derivazione da un’antico nucleo primigenio, nei suoi testi sarebbero ancora riscontrabili echi della “Ursprache”, ovvero la lingua “rivelata”, la cui combinazione con dialetti più recenti garantirebbe al linguaggio poetico una peculiare vitalità:

*Betrachten wir aber nun auch das Wesen der Poesie, welche Fülle von Sprachlebendigkeit hat sich zwischen der Ursprache (der Offenbarten) 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!*²⁰⁰

La natura del rapporto che lega la poesia “naturale” alla sfera del numinoso la pone su un piano più alto rispetto alla storia: mentre quest’ultima, infatti, non sarebbe, in fondo, 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, in particolare nella sua forma epica, avrebbe ben più ampio respiro e guarderebbe agli eventi umani da una prospettiva più profonda. Proprio grazie alla sua matrice divina, infatti, di cui porta ancora le tracce, sarebbe capace di cogliere e rappresentare, senza perdersi nei dettagli formali di cui i libri di storia sono intessuti, lo spirito di un popolo, tratteggiandone il destino. Questa capacità di andare oltre la pura

¹⁹⁹ Reinhold Steig, Clemens Brentano und die Brüder Grimm, cit., p. 166.

²⁰⁰ Jacob Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 84.

materialità dei fatti, lasciando trasparire il senso di un disegno recondito, e, al tempo stesso, i legami, attraverso puntuali riferimenti testuali, con la realtà geografica e storica di un paese, rendono l'epos, secondo Jacob, massimamente fruibile, e paragonabile, quale mezzo di nutrimento quotidiano la cui utilità si è portati a sottovalutare, 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).²⁰¹

La doppia natura dell'epos è, più oltre, giustificata precisando come in esso coesistano due diverse componenti o anime, l'una divina e l'altra umana: la prima collocherebbe questo genere di poesia su un piano più elevato e più vicino all'eterno rispetto ai puri resoconti degli avvenimenti, i quali, quanto a capacità di coinvolgere i lettori, sarebbero freddi come “mura spoglie”, mentre la seconda lo riporterebbe verso una realtà più concreta, ancorandolo ad una base storica atta a conferire alla narrazione un “fresco odore di terra”, lontano, nella sua veridicità, da ogni artificio²⁰².

Nella parte iniziale del saggio, in cui questa peculiarità è presentata come una dicotomia solo apparentemente insanabile, Jacob ipotizza, nel caso di una presa in considerazione della sola componente divina, un'interpretazione dell'epos e delle saghe quali chiavi di accesso a quanto esiste di più sacro, in quanto pluralità di eco, più o meno esplicite, della “Offenbarung”, destinate a rifluire – secondo una circolarità del tutto simile a quella assegnata da August Schlegel alla “Poesie–Urkunst” – nello stesso “Urgedicht” da cui esse avrebbero tratto origine. Grazie, tuttavia, al loro depositarsi, come “il profumo delle lontane montagne portato dal vento”, presso gli uomini, che soggiacciono alle leggi del tempo e ai cambiamenti ad esso connessi, le saghe, al pari dei poemi epici, assumerebbero di volta in volta forme diverse e sempre nuove, sembrando “wandelbar”, pur rimanendo di fatto “unwandelbar”²⁰³.

In ogni caso è proprio grazie alla sua mescolanza con le vicende umane e al conseguente utilizzo di nomi di luoghi e date riferiti a specifiche ubicazioni geografiche e periodi storici, che questo tipo di poesia costituisce una risorsa, quale fonte di identificazione, coesione e consolazione per un popolo, ed è da esso ampiamente

²⁰¹ Ivi.

²⁰² Cfr. Jacob Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 85.

²⁰³ Ivi, p. 74.

apprezzata. In tal senso Jacob valorizza la presenza del Reno, piuttosto che di un fiume generico o di un altro fuori dai confini tedeschi, nel poema nibelungico, così come non esita a giudicare un epos privo della componente umana – ovvero interamente dominato dall'elemento sovranaturale – meno vicino ai lettori, per la mancanza di dirette “affinità” e “legami di parentela” con il loro mondo:

[...] wird also die alte Geschichte für eine übermenschliche erklärt, so steht sie uns schon gewissermaßen entfremdet²⁰⁴.

Al tempo stesso il saggio assolve lo scopo di approfondire i motivi di fondo che accomunano alcune saghe, che, proprio in quanto appartenenti alla tradizione di paesi lontani e diversi, quali l'antica Grecia, la Scandinavia o il mondo anglosassone, dimostrerebbero di provenire da un unico nucleo mitico, “rivelato” in tempi antichissimi. La ricerca di concordanze anche tra i nomi propri dei protagonisti, spinge, tra l'altro, Jacob in questa sede ad effettuare ardite comparazioni in campo etimologico, il cui ulteriore sviluppo, non supportato all'epoca da sufficiente competenza in materia, lo condurrà a pubblicare, sulla rivista *Altdeutsche Wälder* – fondata dai Grimm nello stesso anno, il 1813 – deduzioni giudicate, da lì a breve, infondate e velleitarie da parte di August Wilhelm Schlegel. Tali aspre critiche, del resto, alle quali Jacob si astenne dal replicare, avrebbero offerto, secondo Wilhelm Schoof, un indispensabile stimolo per l'avvio di immediati approfondimenti e studi più strutturati, i cui frutti, nel giro di qualche anno, sarebbero sfociati nei brillanti risultati della *Deutsche Grammatik*²⁰⁵.

La ricerca di punti in comune tra materiali epici relativi a luoghi ed epoche diverse, a riprova di un'origine unica e divina dell'antica poesia, era già stata, d'altronde, da Jacob trattata in uno dei suoi primissimi saggi, *Von Übereinstimmung der alten Sagen*, apparso nel 1807 sul *Neuer Literarischer Anzeiger*, e, come tale, considerata uno dei temi cruciali con cui avviare l'ambito progetto della stesura di una “Geschichte der Poesie”.

In tale saggio l'attestazione di spiccate analogie tra saghe di diversa provenienza è funzionale al riconoscimento di un'autentica natura poetica ed epica delle stesse. L'epos si manifesterebbe, infatti, spontaneamente in occasione di un effettivo ed eclatante

²⁰⁴ Jacob Grimm, *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 75.

²⁰⁵ Cfr. Wilhelm Schoof, *Einführung in Brüder Grimm, Altdeutsche Wälder*, a cura di Wilhelm Schoof, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966, p. XXI.

accadimento, la cui risonanza, propagata in tutto il territorio nazionale, lascerebbe impressioni indelebili nel cuore e nella memoria del popolo; queste sarebbero poi recuperate e associate ad altri eventi simili, così che nuove saghe, poemi o canti popolari rinascerrebbero da una stessa base, seppur di volta in volta con riferimenti specifici diversi²⁰⁶.

Il rapporto della “Naturpoesie”, nel suo essenziale carattere epico, e la storia è illustrato in sintesi nella nota 4), che è uno dei passaggi più rilevanti di *Von Übereinstimmung der alten Sagen*, e, in generale, di tutti gli scritti di Jacob relativi alla concezione poetica. Formulando in tono apodittico una sorta di uguaglianza, la cui dimostrazione è, almeno in parte, rappresentata dallo svolgimento del saggio, Jacob dichiara l’equivalenza dell’antica poesia con la storia, nelle sue pagine più remote, in quanto questa, durante l’infanzia di un popolo, non si distingue dalle saghe, venendo di fatto a coincidere con esse. In una “Vorzeit” la cui collocazione temporale è destinata a rimanere vaga, l’antica poesia risulterebbe, quindi, composta esclusivamente da saghe popolari di natura epica, le quali sarebbero anche l’unica fonte di informazioni storiche relative a quel periodo. Per la proprietà transitiva dell’uguaglianza, le qualità della “Naturpoesie”, tra cui la spontaneità e l’innocenza, diventano estendibili anche alla storia di quel tempo lontano:

*Ich behaupte folgende Sätze und ihre Identität: die älteste Geschichte jedwedes Volks ist Volkssage. Jede Volkssage ist episch. Das Epos ist alte Geschichte. Alte Geschichte und alte Poesie fallen nothwendig zusammen. In beiden ist Vermöge ihrer Natur die höchste Unschuldigkeit (Naivetät) offenbar.*²⁰⁷

Viceversa, è da Jacob specificato come, in quanto situate idealmente in un’area dove i confini tra mito e realtà storica sono sfumati e si compenetrano, le saghe non dovrebbero essere sottoposte all’esame della qualità e della quantità dei dettagli storici in esse riportati – secondo il metodo di valutazione della storia in senso moderno – bensì apprezzate per la fedele ricezione e registrazione dell’impressione che un determinato evento ha prodotto nel cuore di un popolo, che è poi il fondamento della loro veridicità. In quest’occasione, inoltre, è ancora una volta messo l’accento sulla

²⁰⁶ Cfr. Jacob Grimm, *Von Übereinstimmung der alten Sagen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, pp. 10-12.

²⁰⁷ Jacob Grimm, *Von Übereinstimmung der alten Sagen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 10, nota 4).

capacità di generazione spontanea di questo tipo di poesia, e della conseguente inutilità e insensatezza degli sforzi del singolo ai fini della produzione di materiale epico:

So wie es aber unmöglich ist, die alte Sage auf dieselbe Art zu behandeln, wie mit der neueren Geschichte verfahren werden musz (welche vielleicht mehr Wahrheit des Details enthält, wogegen in den Sagen bei allem fragmentarischen eine hervorgreifende Wahrheit in Auffassung des Totaleindrucks der Begebenheit herrscht), so ungereimt ist es, ein Epos erfinden zu wollen, denn jedes Epos musz sich selbst dichten, von keinem Dichter geschrieben werden.²⁰⁸

Anche se è forse riduttivo affermare, come Paul Böckmann in *Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm*, che la storia della letteratura per Jacob Grimm sia essenzialmente da intendere come “storia della saga”²⁰⁹, è indubbio che le saghe in quest’ambito rivestano, quale forma più antica di manifestazione poetica, un ruolo di primo piano, e come tali siano assurte sin da subito ad uno dei primari campi di interesse del giovane studioso.

Nel saggio *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, il valore stesso dell’antica poesia tedesca è dichiarato proporzionale al grado di fedeltà nei confronti di quel nucleo embrionale di saghe, la cui permanente vitalità è acclarata e per il quale l’accertamento di una funzione di base poetica universale sembrerebbe uno degli scopi principali dell’indagine grimmiana:

[...] hoffentlich wird die Geschichte der Poesie noch ausführlich zu zeigen haben, dasz die sämtlichen Überreste unserer altdeutschen Poesie blosz auf einen lebendigen Grund von Sagen gebaut sind und der Maszstab der Beurtheilung ihres eigenen Werths darauf gerichtet werden musz, ob sie diesem Grund mehr oder weniger treulos geworden sind.²¹⁰

²⁰⁸ Ivi.

²⁰⁹ Paul Böckmann, *Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1935, p. 82.

²¹⁰ Jacob Grimm, *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 401.

– CAPITOLO II –

Jacob Grimm e gli Uccelli come Animali Liminari

II.1 – La “Thierfabel” all’origine della storia della poesia

Tra le forme letterarie riconducibili a una matrice “naturale” di origine antichissima, sorte spontanee quale espressione corale di una comunità spiritualmente omogenea e, in quanto tali, svincolate dalle artificiose elaborazioni dei singoli, un ruolo particolare sembra rivestire per Jacob Grimm fin da subito il genere della “Tierfabel”, ovvero la favola che ha animali parlanti come protagonisti.

Già prima della decisione di dedicarsi al sistematico studio della “Geschichte der altdeutschen Poesie”, presa nel 1806 e ufficializzata a Savigny l’anno successivo, emergono dal carteggio parigino di Jacob con il fratello le tracce di un vivo interesse per il poema epico “Reineke Fuchs”, che si manterrà inalterato nei decenni a venire e sarà coronato nel 1834 con l’agognata pubblicazione sul tema, avvenuta nel corso del professorato di Göttingen. Nella lettera a Wilhelm del 27 maggio 1805, Jacob include un resoconto delle sue ricerche presso le biblioteche della capitale francese, indicando quale pregevole frutto la scoperta di alcuni manoscritti relativi all’antica opera in versi, che inaspettatamente ne farebbero supporre origini francesi, permettendo di classificare le versioni tedesche come imitazioni e chiarire i dubbi fino ad allora esistenti al riguardo¹.

L’intenzione di condurre uno studio più approfondito e curare una pubblicazione sulla materia risale agli anni immediatamente successivi e trova ampio spazio nell’epistolario di Jacob, certificando la misura di come questo progetto gli stesse a cuore. Nel libro *Der junge Jacob Grimm – 1805-1819* Gunhild Ginschel offre in merito riscontri tratti da uno scambio di lettere con Joseph Görres del 1810, nonché la sintesi di un primo piano di stesura da realizzare insieme al fratello, comunicato all’amico

¹ Cfr. Herman Grimm und Gustav Hinrichs (a cura di), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, cit., p. 44.

filologo Georg Beneke con la missiva del 28 novembre 1812, che prevedeva le edizioni del poema in “Mittelhochdeutsch” e in francese nei primi due volumi, un commento critico nel terzo, dal titolo *Commentar, d.h. die historische Untersuchung über den Reinhart Fuchs*, e un trattato generico sulla “Tierfabel” e sui nomi di animali nel quarto².

Proprio in quei primi anni del secondo decennio del 1800, del resto, lo studioso Ferdinand Glöckle aveva rinvenuto presso la biblioteca Vaticana il manoscritto *Reinhart Fuchs* in “Mittelhochdeutsch”, che i Grimm avrebbero avuto l’immediata opportunità di pubblicare insieme ai testi francesi del *Roman de Renard*, fatti pervenire appositamente da Parigi e a disposizione di Jacob grazie al suo incarico di bibliotecario presso il re di Westfalia Jerome, fratello di Napoleone. Una prima causa di rinvio del lavoro fu – secondo quanto riporta Wilhelm Scherer – la priorità accordata ai canti islandesi dell’*Edda*, un lavoro che sarebbe stato più funzionale agli studi portati avanti all’epoca da Wilhelm³.

Il primo frutto tangibile del forte coinvolgimento di Jacob nell’argomento è il saggio *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, da lui pubblicato nel 1812 sul *Friedrich Schlegel’s deutsches Museum*, i cui passaggi più rilevanti sono volti a rivendicare le radici arcaiche del poema e definire il suo ruolo nella “Geschichte der altdeutschen Poesie”, costante punto di richiamo negli scritti grimmiani. L’“incipit” offre un puntuale “stato dell’arte” sulle diverse fonti conosciute, nel quale, dopo i riferimenti al manoscritto vaticano (la cui trascrizione manuale da parte di Glöckle viene annunciata come oggetto di imminente pubblicazione da parte dei “Brüder Grimm di Cassel”), ad uno in “niederdeutsch” di datazione più recente – quello vaticano risalirebbe, secondo Jacob, almeno al XIII secolo – e ad un altro in antico olandese proveniente dalle Fiandre, grande risalto viene dato ai manoscritti parigini, sia per l’eccezionalità delle circostanze che ne avevano garantito l’accesso che per i probabili legami con una versione dell’opera in latino, ancora più antica⁴.

Al loro contenuto è riconosciuto grande valore: la versione francese di *Reinhart Fuchs*, straordinariamente estesa e dettagliata nei suoi 30.000 versi, avrebbe, infatti, il

² Cfr. Gunhild Ginschel, *Der junge Jacob Grimm – 1805-1819*, Akademie Verlag, Berlin 1967, pp. 42-43.

³ Cfr. Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, cit., p. 97.

⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, pp. 52-53.

merito di fornire importanti contributi alla comprensione dell'origine e della diffusione del genere favolistico, oltre che confermare le affinità che questo presenta con la "saga", ovvero quell'archetipo letterario la vicinanza al quale è da Jacob in *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* elevata a metro di valutazione di ogni opera poetica. In questo contesto, il termine "sagenmässig" sembra essere coniato proprio a tal fine:

*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 [...] durchaus sagenmässig ist [...]*⁵

L'assimilazione del poema alla sfera privilegiata della "Naturpoesie" viene decretata con la ferma esclusione di qualsiasi atto di invenzione artificiosa intervenuto nel corso del suo processo creativo:

*Hier an bestimmte Erfindung denken zu wollen, wäre das allerverkehrteste [...]*⁶

Il passaggio in assoluto più rilevante, tuttavia, riguarda la convinzione che *Reinhart Fuchs*, già definito all'inizio del saggio "merkwürdiges Lied" sotto più aspetti, sia, nelle sue numerose versioni e nei vari appellativi del protagonista (Reinhart, Reineke, Renard), da ricondurre ad uno di quegli antichissimi nuclei di saghe che costituiscono l'arcaico sostrato della poesia, e rimandi, quindi, alla sua ancestrale origine. L'oggetto di questo specifico "Kreis von Sagen", nella fattispecie, ruoterebbe, fin da tempi immemorabili, intorno alle figure animali del lupo e della volpe:

*Wir werden uns bestreben, in einer umständlichen [...] 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 [...]*⁷

E' sicuramente questo, per Jacob, il maggior pregio dell'opera, che, a prova delle sue fonti remote, si sviluppa strutturalmente secondo una serie progressiva di azioni, manifestando in tal modo – conformemente a quei canoni narrativi di "stätiges

⁵ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 53.

⁶ Ivi.

⁷ Ivi.

Fortschreiten” indicati già a partire dal saggio *Über das Nibelungen Liet* del 1807⁸ – “autentico carattere epico”.

Tra i ricorrenti epiteti elogiativi associati al poema, spicca inoltre, tra gli altri, quello eclatante di “regina di tutte le favole”, nell’ambito di un confronto con le più celebri raccolte di fiabe di animali parlanti, che Jacob mostra di avere ben presenti, al punto di esprimere un giudizio lapidario su ciascuna. In base alla breve rassegna, il ciclo di racconti che ha per protagonista la volpe Reinhart avrebbe per maggior “rivale” l’antica raccolta indiana delle *Favole di Bidpai*, originariamente intitolata *Panchatantra* e composta in sanscrito, probabilmente intorno al III secolo a.C., e poi tradotta in innumerevoli lingue asiatiche ed europee. Da situare su un piano inferiore, invece, sarebbero le opere di Esopo e Fedro, rappresentanti, in questo campo, dell’antichità classica rispettivamente greca e latina. Alla prima di queste è imputata un’usuale eccessiva brevità delle favole, che solo occasionalmente risulterebbero accurate, mentre la seconda, caratterizzata da uno stile narrativo asciutto e scarno, è giudicata “arida”, e commiserata per la mancanza di qualsiasi traccia di vera poesia. Una qualità che innalzerebbe *Reinhart Fuchs* sopra le altre raccolte sarebbe, in particolare, una non meglio specificata “affabilità umana”, derivante presumibilmente dalla maggiore ricchezza di dettagli nella caratterizzazione dei personaggi, i quali, rispecchiando con successo i vari atteggiamenti umani, risulterebbero più familiari ai lettori:

*Wegen ihres fortschreitenden Details, welches doch nur allein zu fesseln vermag, wegen einer so zu sagen menschlichen Gemütlichkeit ist die Fabel vom Reinhart Fuchs die Königin aller anderen, und erhebt sich fast noch eben so sehr über die ihr sonst am nächsten stehende des Bidpai, als wiederum diese über der manchmal gründlichen, gewöhnlich allzu kurzen Aesopischen Erzählung, oder gar des Phädrus dürrer Dürftigkeit und Magerheit, worauf kein einziges Augen von Poesie schwimmt, hoch stehen.*⁹

Non mancano nel saggio alcune importanti considerazioni generali sulla “Tierfabel”, destinate ad essere riprese da Jacob nell’estesa pubblicazione sul tema del 1834. La prima riguarda il “fine morale e didascalico”, comunemente associato al genere favolistico. Quest’aspetto – nella “Poesieauffassung” grimmiana spesso segnalato come elemento negativo, sopravvenuto a contrassegnare la perdita di spontaneità e l’avvento

⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 2.

⁹ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 54.

della “Kunstpoesie” – è riconosciuto tipico delle raccolte di Esopo e Fedro, ma fermamente negato quale costitutivo della favola di animali, la quale, così come originariamente concepita, sarebbe stata essenzialmente animata da un solo e puro interesse poetico: quello per la peculiare vita degli animali, immutabile nel suo perpetuarsi nel tempo¹⁰. Nell’ardito e fantasioso innesto di quest’ultima con le diverse mentalità e i destini umani consisterebbe il fascino e la grande fruibilità dell’antichissimo genere letterario della “Tierfabel”, così come, d’altra parte, l’interesse mostrato dalla poesia verso gli animali sarebbe giocoforza ridimensionato, se ad accrescere il significato delle loro figure non operasse questa felice 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.¹¹

I momenti migliori di *Reinhart Fuchs* sono dunque, secondo Jacob, quelli in cui la volpe, pur conservando i tratti fisici distintivi della propria specie, quali la caratteristica folta coda e il colore fulvo della pelliccia, diviene al tempo stesso rappresentativa di una furbizia che, oltre che dei propri simili, è anche caratteristica comportamentale di certi uomini, in quanto proprio in questa bizzarra intersezione di due piani diversi brucerebbe più intensamente “la fiamma della favola”, conferendo maggior valore alla narrazione.

Dalle pagine dei manoscritti francesi viene, infine, aggiunta alla dissertazione la traduzione di un episodio autoconclusivo dal titolo *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lünig dem Sperling, und Morholt dem Rüden*, corrispondente ai versi 21453-22071 del *Roman de Renard*, proposto come anticipazione della pubblicazione integrale – le cui sorti sono dichiarate dipendenti dal mondo in declino dell’editoria tedesca – e indicato quale uno dei pezzi più riusciti di tutto l’insieme. Il racconto, soprattutto, desta interesse in Jacob per le “sorprendenti” analogie riscontrate con una fiaba circolante nella regione natia, lo Hessen, in questa sede da lui collocata in coda alla traduzione come *Das Märchen vom treuen Gevatter Sperling* e da lì a breve inserita nel volume I della prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*, all’epoca in lavorazione, al numero

¹⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 54.

¹¹ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 54.

58 (*Vom treuen Gevatter Sperling*). Non comparso l'episodio nella versione di *Reinhart Fuchs* diffusa in Germania né in altri libri tedeschi, ed escludendo ogni ipotesi di derivazione da quella francese, la vicinanza fra i due testi lascerebbe dedurre la provenienza del materiale da una di quelle saghe primigenie e sovranazionali, il cui rinvenimento è ogni volta salutato dal giovane studioso con particolare entusiasmo, quale conferma di una delle basi della propria concezione poetica. Al pari di due lingue che discendono dalla stessa matrice divina e universale, i due "Märchen" vengono paragonati a germogli, sviluppatisi lungo strade diverse, ma indubitabilmente provenienti da un'unica radice:

*Die Sage bot überraschende Ähnlichkeit mit einem in Hessen gangbaren Kindermärchen dar [...] Wir lassen diese Erzählung auf die andere folgen, man wird gleich sehen, dass 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.*¹²

Il grande interesse e desiderio di approfondimento suscitati in Jacob dal poema di animali parlanti *Reinhart Fuchs* emergono anche da una recensione da lui pubblicata nello stesso anno, il 1812, sulla *Leipziger Literatur-Zeitung*, relativa ad una pubblicazione di Ferdinand Weckherlin dal titolo *Beiträge zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst* (Metzler Verlag, Stuttgart 1811). Dalla miscellanea di saggi che compongono il libro, rivolti all'analisi di antiche opere di poesia tedesca presenti nei manoscritti della biblioteca di Stoccarda, grande apprezzamento è espresso da Jacob nei confronti di *Reynaert de Vos*, alla cui descrizione l'autore avrebbe riservato un consistente numero di pagine. Oltre a certificare l'opportunità di questa scelta, giustificata a suo parere dal grande valore intrinseco del poema, Jacob segnala come questa versione in antico olandese, proveniente da un manoscritto delle Fiandre rinvenuto nel monastero di Comburg nel Baden-Württemberg, fosse stata già trattata pochi anni prima da Friedrich David Gräter e da questi fatta oggetto di un'imminente pubblicazione:

¹² Ivi, p. 55.

*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.*¹³

Dopo aver fornito informazioni sulle ricerche condotte anche da altri studiosi intorno a *Reynaert de Vos*, Jacob coglie occasione per ribadire la natura essenzialmente epica dell'opera, secondo cui essa nel suo complesso prescinderebbe dal contenuto di uno o più specifici manoscritti, risultando composta da un insieme di versi accumulati a più riprese nel tempo. Questi ne protrarrebbero il corso dell'azione in modo progressivo, senza mai giungere ad un epilogo definitivo, secondo il processo di continuo rinnovamento tipico della vera poesia. In tal modo è confutata l'individuazione di due sole trame diverse e ben definite, facenti capo rispettivamente ad un testo più antico e ad uno più recente, così come proposta da Weckherlin nel suo libro e, ancor prima, da Herder. A supporto del proprio convincimento Jacob cita la versione in francese antico riportata dai manoscritti parigini, la quale, una volta pubblicata, darebbe la possibilità di mostrare, grazie alla sua straordinaria estensione, come nuove e fino ad allora inedite variazioni sul tema ne lascino presagire l'esistenza di ulteriori, pur essendo tutte, nella loro molteplicità, da ricondurre ad un unico insieme, frutto di un comune nucleo originario di saghe:

Diese Thierfabel trägt durchaus und in aller Rücksicht epische Natur an sich, es gehört aber zu dem Wesen des Epos, dasz es unmerklich anhebe und schliesze, die innere Handlung beständig fortschreite und keinen eigentlichen Schluss 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.*¹⁴

Nella lettera dell'11 aprile 1817 spedita a Wilhelm da Heidelberg, dove si era recato per un soggiorno di sei settimane finalizzato alla visione "in loco" di alcuni manoscritti, Jacob offre un'altra prova di quanto sia forte, anche su un piano personale ed emotivo, il rapporto che lo lega alla saga della volpe Reinhart, a cui vorrebbe accordare priorità rispetto agli altri progetti. Tra i manoscritti esaminati si trova anche quello vaticano, nel frattempo trasferito da Roma in Germania, contenente la versione del poema in

¹³ Jacob Grimm, *Beiträge zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst von Ferdinand Weckherlin*. Stuttgart 1811. Bei Metzler. 8. 151 s., in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI, p. 105.

¹⁴ Ivi.

“Mittelhochdeutsch”, che Jacob confronta con la trascrizione qualche anno prima effettuata da Glöckle, ai fini di un’opera di controllo, che, come riferisce al fratello, si rivela “sehr nötig”. Il contatto diretto con tale importante fonte riaccende vivo in lui il desiderio di una propria pubblicazione mirata a gettare nuova luce sulla materia, tanto che egli non esita a inserire nell’epistola un perentorio invito a contattare l’editore Reimer e definire i tempi di stampa, pur senza avere al momento – come obietterà Wilhelm nella risposta – pronta neanche una bozza:

*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?*¹⁵

Il lavoro vero e proprio, tuttavia, ripetutamente procrastinato, non prese il via che durante gli anni di insegnamento accademico a Göttingen e a quel punto fu portato avanti non più, come inizialmente previsto, da entrambi i Grimm, ma dalla sola determinazione e volontà di Jacob. Il libro, la cui stesura – come dichiarato qualche anno più tardi nella *Vorrede* della seconda edizione dei *Deutsche Rechtsaltertümer* (1840), testo sulle usanze tedesche in tema di diritto – fu tra quelle che più gli arrecarono piacere¹⁶, uscì all’inizio del 1834 col titolo *Reinhart Fuchs*, composto da una parte saggistica e di commento critico piuttosto ampia e dalle versioni del poema in medio tedesco antico, antico olandese e latino.

Nel pregnante saggio che costituisce il primo capitolo, *Wesen der Thierfabel*, viene esaminato il genere della favola di animali scandagliandone le origini, collocate agli albori della storia dell’uomo e della poesia, con la ripresa e lo sviluppo, tra l’altro, di diverse considerazioni sull’argomento già introdotte nel 1812 da *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, a significare quanto esse siano rimaste immutate a distanza di oltre due decenni, quali consolidati “Ausgangspunkte” dell’analisi grimmiana relativa al genere favolistico. La trattazione si apre con la bella immagine di una “Poesie” rappresentata come entità a sé stante, libera e atemporale, che, al pari della natura, è asservita solo a proprie leggi eterne ed è capace di esercitare il suo potente influsso sul mondo circostante. Essa si occupa “in primis” del destino e delle azioni degli uomini – oggetto principale della “Naturpoesie”, che sembra in tal

¹⁵ Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, cit., pp. 157-158.

¹⁶ Cfr. Ulrich Wyss, *Die wilde Philologie – Jacob Grimm und der Historismus*, C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, München 1979, p. 236.

modo quasi prendere corpo e acquisire i contorni di una primordiale figura fiabesca, incarnazione della poesia “par excellence” – nonché dei suoi pensieri (non a caso posti in seconda battuta, in quanto materia tipicamente pertinente alla più tarda categoria della “Kunstpoesie”); non del tutto appagata, tuttavia, e quasi per un capriccio femminile comune allo schema narrativo di tanti “Märchen”, la “Poesie” estende il suo dominio anche alla vita degli animali:

*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.*¹⁷

Con l’introduzione in questo scenario figurale della “lingua”, che, in quanto guidata, almeno nella fase del suo primo sviluppo, da impulsi poetici, offrirebbe un immediato riscontro della grande capacità pervasiva della poesia e della sua vicinanza al mondo animale, Jacob mostra come i suoi due grandi campi di interesse siano concepiti profondamente interconnessi:

*Ersten Anlaß hierzu entdecken wir schon in der ganzen Natur der für sich selbst betrachtet auf einer poetischen Grundanschauung beruhenden Sprache.*¹⁸

Con l’assegnazione del “genere” alle parole atte a designare animali, abbinando a ciascuna di esse, poi, anche una ben precisa personalità, la lingua avrebbe già compiuto un atto poetico e posto le premesse per la nascita della “Tierfabel”, destinata a diramarsi nel corso del tempo da quei nuclei di saghe formanti la base della “Naturpoesie”, e risalenti, anch’essi, alle prime manifestazioni poetiche dell’uomo.

Gli animali – in senso realistico, non ancora figurale – sono da Jacob introdotti nel saggio come “mittätige Geschöpfe”, ossia creature 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 considerati “leidend”, senzienti. Il riconoscimento da parte dei primi uomini di un destino terreno condiviso, in senso lato, con gli animali e la constatazione delle caratteristiche che in grado maggiore o minore li avvicinano alla razza umana, sono indicati presupposti della “Tierfabel”, intesa come archetipo letterario sorto in modo non solo spontaneo, ma, in

¹⁷ Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, Meyer & Jessen, Berlin 1911, p. 343.

¹⁸ Ivi.

quanto frutto inevitabile di tale convivenza e comunanza di sorte, anche “necessario”, e, come tale, ancora privo di qualsiasi artificio o secondo fine suscettibile di contaminarne la primitiva purezza poetica.

Nella descrizione, particolarmente riuscita, degli aspetti che avrebbero reso le diverse specie animali attraenti agli occhi dell'uomo, sono percepibili l'ammirazione e l'interesse stessi di Jacob, che si fanno più intensi quando dai tratti fisici l'attenzione viene rivolta alla sfera interiore. In questo passaggio vengono colti, infatti, negli animali i segni di una sensibilità e di una serie di stati emotivi assimilabili a quelli umani, che spingerebbero a supporre in essi l'esistenza di qualcosa paragonabile, pur con le debite distinzioni, all'anima. E' una volta raggiunto questo nuovo piano di confronto, che l'uomo avrebbe cominciato, sempre in modo naturale, ad attribuire proprie qualità spirituali a certi animali e, viceversa, ad adottare, “trasferendole” su di sé, alcune loro manifestazioni comportamentali:

Es ist nicht bloß die äußere Menschähnlichkeit der Tiere, der Glanz ihrer Augen, die Fülle und Schönheit ihrer Gliedmaßen, was uns anzieht; auch die Wahrnehmung ihrer mannigfaltigen Triebe, Kunstvermögen, Begehungen, Leidenschaften und Schmerzen zwingt in ihrem Innern ein Analogon von Seele anzuerkennen, das bei allem Abstand von der Seele der Menschen ihn in ein so empfindbares Verhältnis zu jenen bringt, daß, ohne gewaltsamen Sprung, Eigenschaften des menschlichen Gemüts auf das Tier, und tierische Äußerungen auf den Menschen übertragen werden dürfen.¹⁹

Secondo la ricostruzione di Jacob, nell'ambito di questo ideale, estremamente prolifico interscambio è da ricondurre l'uso degli animali come “figure” in costumi, maschere o riproduzioni simboliche su stemmi e armature, così come il superamento, in campo soprattutto letterario e religioso, dei confini fisici che concretamente li separano dagli uomini, grazie all'azione propulsiva della fantasia e al ruolo preponderante che essa rivestiva nell'esistenza dei primi popoli. In questo senso valgono le metamorfosi degli uomini in animali e viceversa, presenti in gran numero nelle saghe e nei miti, la “meravigliosa ipotesi” della reincarnazione, che prospetta la trasmigrazione delle anime anche in corpi di animali, l'attribuzione a particolari specie di poteri salvifici o risolutori a cui ricorrere nei momenti critici, ad altre di influssi maligni al di là delle oggettive capacità di nocimento, nonché le lunghe serie di riti propiziatori, sacrifici, superstizioni

¹⁹ Ivi, pp. 343-344.

e profezie, impraticabili senza l'ausilio di animali, spesso determinati persino nel genere e nel colore²⁰.

Torna, correlato a questo tema, il noto motivo grimmiano del "Verfall", della decadenza dell'epoca moderna, ai cui già evidenziati aspetti negativi si aggiunge ora anche la perdita di un saldo e profondo legame dell'uomo con il mondo animale, iscrivibile in quel più forte e diretto rapporto con la natura che era prerogativa dei popoli "giovani". La vita stessa degli antichi, dediti per lo più alla caccia e alla pastorizia, avrebbe, secondo Jacob, implicato un costante contatto con la fauna locale, affinando, come conseguenza, la capacità di ascoltare ed osservare gli animali, e favorendo una maggiore cognizione delle loro peculiarità. Da attività quali la cura e l'allevamento del bestiame, la cattura della selvaggina o l'allontanamento dei predatori dagli spazi occupati dall'uomo, un tempo ampiamente diffuse a partire dagli strati più popolosi della società, sarebbero inevitabilmente derivate innumerevoli connessioni e relazioni specifiche con vari animali, che in certi casi avrebbero dato luogo, al di là del nome comune che li identificava, anche ad appellativi particolari o nomi propri, atti a divenire col tempo parte della consuetudine e concorrere a loro volta ad un "wärmeres Verhältnis". Ancora una volta, l'evocazione della vita in comunione con la natura sperimentata dai primi popoli offre a Jacob l'occasione di un rammarico per la perdita di quella concretezza e sensualità che ne derivava, ripercuotendosi così positivamente sia nella lingua che nella poesia:

*Die früheren Zustände menschlicher Gesellschaft hatten aber dies Band fester gewunden. Alles atmete noch ein viel frischeres sinnliches Naturgefühl.*²¹

L'estensione dell'oggetto della saga, "attiva in campi sempre diversi", e della poesia, la cui funzione "nutritiva" è ritenuta pari a quella di un alimento, a quest'antica e più intima relazione tra uomo e animali, con la sua cristallizzazione in un passato remoto avvolto nell'aura suggestiva del "Goldenes Zeitalter", identifica per Jacob il momento di avvio di un ciclo caratteristico di narrazioni con animali come protagonisti, destinato ad essere tramandato nei secoli e a formare il sostrato letterario della "Tierfabel":

²⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 345.

²¹ Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 344.

*Sobald einmal um diesen Zusammenhang des tierischen und menschlichen Lebens her die vielgeschäftige Sage und die nährnde 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 abgegeben haben?*²²

Al superamento da parte della fantasia umana dei limiti naturali di questo rapporto è da ascrivere, al pari delle teorie sulla reincarnazione o i miti delle metamorfosi, anche la facoltà di linguaggio concessa nelle fiabe agli animali, ritenuta da Jacob l'ultimo passo compiuto dalla "Poesie" ai fini di un permanente accoglimento di essi nel proprio "parnaso", oltre che ideale perfezionamento, operabile nella sola dimensione poetica, di quella relazione uomo-animali originariamente già assai più stretta. A tal fine il "Goldenes Zeitalter" è chiamato a rivestire un ruolo di espediente letterario, quale scenario di un passato arcaico favoloso, ove non era prefigurabile alcuna barriera, neppure quella linguistica, all'interazione tra la specie umana e le altre. La formula di apertura di tanti "Märchen", che ricorrentemente attesta l'avvenuta perdita di questa irrecuperabile condizione edenica, sarebbe, quindi, per Jacob da mettere in relazione al deterioramento effettivo del rapporto uomo-animali, e, in quanto in linea con la dicotomia "schöne Vergangenheit / verfallene Gegenwart" condivisa dall'intero movimento romantico, suscettibile al tempo stesso di offrire un riscontro pratico del tipo di "verità" contenuta nel genere favolistico, così come professata, in particolare, da Novalis e dai Grimm. Le due possibili cause, fantasiosamente addotte da Jacob a spiegazione del nefasto fenomeno, alludono al distacco dell'uomo dalla natura, espresso sia dalla misteriosa "sciagura" menzionata nella similitudine, che avrebbe a un certo punto ammutolito gli animali, sia dalla "colpa" di cui gli uomini si sarebbero macchiati e davanti alla quale le bestie si asterrebbero dal parlare:

*Bedeutsam drückt die Formel "als noch die Tiere sprachen", mit welcher wir das Dunkel einer geschwundnen Vorzeit bezeichnen, den Untergang jenes im Glauben der Poesie vorhandnen engeren Verkehrs mit den Tieren aus, dessen Erinnerung diese uns in ihren Bildern vorhält. Wie durch ein Mißgeschick sind die Tiere nachher verstummt oder halten vor den Menschen, deren Schuld gleichsam dabei wirkte, ihre Sprache zurück.*²³

Coerentemente con il saggio del 1812 sull'argomento, anche in *Wesen der Tierfabel* viene ribadito il carattere essenzialmente epico della favola di animali, ancorché, con

²² Ivi, pp. 346-347.

²³ Ivi, p. 347.

l'occasione, siano affrontate, insieme alle analogie, anche le principali differenze con le opere narranti le gesta di eroi esclusivamente umani. Oltre al fatto di non richiamarsi a nessun specifico accadimento storico particolare, che invece l'epica di regola "lambirebbe" sistematicamente, la "Tierfabel" sarebbe contraddistinta da quella mescolanza di elementi umani e animali nei personaggi, capace di conferirle una straordinaria e del tutto peculiare attrattiva. Il riconoscimento di questo aspetto come fonte di un fascino che, in tale eccezionale misura, sarebbe assente nel resto della poesia epica, lascia intuire quale posizione privilegiata questo genere letterario ricopra nella concezione poetica grimmiana:

*Aus diesen Eigenschaften erwächst der Tierfabel ein besondrer, sogar dem übrigen Epos mangelnder Reiz, den ich in die innige Vermischung des menschlichen mit dem tierischen Element setze.*²⁴

Trova nuovo spazio in questa sede, inoltre, la negazione del fine didascalico e dell'insegnamento morale quali cause concorrenti alla nascita della "Tierfabel", così come una più approfondita rassegna delle raccolte più conosciute. In quest'ultimo ambito, a fronte di un ridimensionamento dell'importanza di quella esopica – la cui caratteristica brevità dei pezzi sarebbe imputabile a manipolazioni intercorse nel tempo – di quella di Fedro e di quella del francese La Fontaine, di gran lunga sopravvalutata grazie alla sua sintonia con i gusti effimeri del momento, massimo credito è assegnato al ciclo medievale sorto nell'area composta dalla Germania occidentale, dalla Francia settentrionale e dai Paesi Bassi, terra d'origine del poema della volpe Reinhart. Proprio lo studio e la rivalutazione di questa "einheimische Tierfabel", a discapito della cui notorietà avrebbe operato un'eccessiva attenzione per i modelli classici, costituiscono le dichiarate finalità dell'opera grimmiana sull'argomento, *Reinhart Fuchs*²⁵.

Dopo il saggio introduttivo *Wesen der Tierfabel*, il testo prosegue con *Träger der Tierfabel*, capitolo dedicato all'analisi dei protagonisti del ciclo favolistico in esame, in cui, a fianco della volpe Reinhart e del lupo Isengrimus, coppia tipologica di animali la cui interazione è indicata come componente fondamentale delle favole più riuscite a partire già dagli albori di questo genere letterario, compare in ordine di importanza il leone, quale re degli animali. La perplessità derivante dall'attribuzione di un ruolo così

²⁴ Ivi, p. 349.

²⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., pp. 355-363.

significativo ad un animale esotico, in un contesto narrativo tutto europeo, offre lo spunto per una ricerca specifica, che porta Jacob ad identificare nell'orso l'animale riconosciuto "re" prima del leone, conformemente ad una tradizione più autenticamente locale, così come delineata da riscontri presenti nelle trascrizioni di Fromund, monaco presso il monastero bavarese di Tegernsee nel secolo X, che rimanderebbero, tra l'altro, a saghe gotiche, oltre che dalle favole della narrativa popolare finnica, estone e slava²⁶. Tale constatazione rappresenta uno dei risultati più rilevanti dell'intera analisi – anche, in particolare, in un'ottica di rivendicazione di un maggior grado di indipendenza della favola di animali tedesca dai modelli classici e orientali, fatta salva la derivazione da comuni "nuclei di saghe" – tanto che sarà messo in risalto nella *Selbstanzeige* pubblicata sulla rivista *Göttingische Gelehrte Anzeigen* dell'amico Benecke, nel medesimo anno di uscita di *Reinhart Fuchs*, il 1834. In quest'occasione la collocazione dell'orso all'apice del regno animale al posto del leone viene segnalata come un tratto della "Tierfabel" indicativo di origini più remote, oltre che più propriamente nord-europee:

*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.*²⁷

E' da segnalare, ai fini dell'attestazione del marcato interesse di Jacob verso il mondo animale, come nel capitolo *Träger der Tierfabel* siano presenti, per ogni figura esaminata, anche estese osservazioni di stampo naturalistico, e come tali introdotte:

*Wir wollen vorausschicken, wie die Naturforscher diese Thiere auffassen.*²⁸

Proprio perché di ogni animale protagonista la "Tierfabel" non solo mantiene le caratteristiche, sia fisiche che comportamentali, che ne contraddistinguono la specie, ma fa di esse il fulcro della sua "vis" narrativa, è possibile individuare tra "Naturpoesie" e scienze naturali dei punti di contatto, delineanti potenziali campi d'approfondimento. E', quindi, in tal modo giustificato l'inserimento di trattazioni, stampate in caratteri più

²⁶ Cfr. Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, Reimer, Berlin 1834, pp. XLIII-LIII.

²⁷ Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs von Jacob Grimm*, Berlin 1834, bei Reimer, CCXCVI u. 452 s., in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871, Vol. V, pp. 174-175.

²⁸ Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, cit., p. XXI.

piccoli, sugli aspetti più affascinanti relativi alla vita della volpe e del lupo, in cui vengono messe in risalto le doti di resistenza alle avversità, astuzia e pazienza dell'una, l'innata ferocia, ingordigia e spregiudicatezza dell'altro, ammirate di entrambi le qualità fisiche, come la finezza dell'udito e dell'odorato, rispetto a cui essi sono superiori all'uomo, descritti l'atavico rapporto conflittuale con quest'ultimo e quello, talora ambivalente, con i propri simili. Nella propensione, come atto di sfida, a insidiare i beni dell'uomo penetrando nel suo territorio, cercando al tempo stesso di eludere con lui un confronto diretto, è possibile cogliere forse uno dei lati più oscuri del comportamento di questi animali, che esercita su Jacob innegabile attrazione²⁹.

Una parte consistente del capitolo è dedicata ai risultati di riflessioni e ricerche etimologiche relative sia ai nomi comuni che a quelli propri dei personaggi di *Reinhart Fuchs* – a conferma di quanto, nel modello di indagine grimmiana, 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 dei diversi popoli.

Accanto ai saggi, il libro presenta tre versioni della saga in oggetto: l'inedito poema latino *Isengrimus*, costituito da due episodi trascritti da una pergamena del XIV secolo, ma collocabili, quanto a data di composizione, intorno alla metà del XII e, pertanto, in assoluto il riferimento più antico, il successivo e più ampio *Reinhart*, in "Mittelhochdeutsch", dall'analisi del quale Jacob sancisce definitivamente la fonte francese della ricezione tedesca, e il testo in antico olandese *Reinaert*, attribuito a Willem die Matoc, prolifico poeta fiammingo della seconda metà del XIII secolo. Il commento critico, accompagnato dalla meticolosa esposizione del contenuto, non si limita, tuttavia, alle tre versioni proposte, ma è da Jacob esteso a tutte quelle conosciute, in una serie di capitoli ordinati secondo criteri linguistici e cronologici. In base alla collocazione geografica dell'insieme delle opere, circoscritta alla Francia orientale, alla Germania occidentale e ai Paesi Bassi, ovvero ad un'area in cui la lingua tedesca era – nell'epoca di riferimento – alla popolazione almeno in parte familiare, quando non predominante o utilizzata alternativamente al francese, egli può orgogliosamente sostenere la paternità tedesca in senso lato del ciclo di "Tierfabeln" in esame, in quanto sorto in un territorio corrispondente all'antico regno dei Franchi. Per questo la saga della volpe Reinhart è da lui definita "franca" nella sua essenza, anche in considerazione

²⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, cit., pp. XXI-XXIII.

del fatto che, nei secoli successivi alla nascita, essa si sviluppò e conservò la sua popolarità entro l'area di origine, al contrario, invece, dell'epopea carolingia, diffusa e apprezzata anche nei paesi dell'Europa meridionale:

*Es ist eine wahrhaft 'fränkische' Sage, und darum schon deutschartig, nicht romanisch, weil sie noch im XII – XIII Jh. den Nordfranzosen eigen blieb, keinen Eingang bei den Provenzalen fand; sie ist noch mehr deutsch, als die kerlingische Heldensage, da sie nicht einmal, gleich dieser in die übrigen romanischen Länder, nach Spanien und Italien drang.*³⁰

Completa il volume un gruppo di racconti brevi in latino e in tedesco antico, in rima e in prosa, provenienti da alcuni dei manoscritti utilizzati da Jacob come fonti per la ricerca principale. Pur non propriamente attinenti alla saga di Reinhart Fuchs, essi hanno il merito di aver attirato la sua attenzione: hanno, infatti, animali come protagonisti e vengono dichiarati “utili all'indagine”³¹.

Il grande interesse per il ciclo poetico che ruota intorno alla volpe Reinhart, rimase vivo anche dopo la straordinaria – quanto ad estensione e profondità dei temi trattati – pubblicazione del 1834, per essere convogliato, infine, in un ultimo scritto, uscito poco prima della morte, nel 1863. Utilizzando come spunto la recensione del libro *Études sur le roman de Renart* dell'olandese Willem Jozef Jonckbloet, apparso nello stesso anno, Jacob affronta nuovamente il tema della “Tierfabel” tedesca, indagandone ulteriormente i rapporti con i modelli stranieri. In questa sede, pur rimanendo fedele al concetto di “Urverwandtschaft” della poesia e della lingua dei popoli, mutuato, durante il periodo della “Hochromantik”, dalle teorie dell'amico mitologo Joseph Görres, Jacob sostiene con maggior forza il grado di indipendenza e superiorità del ciclo epico di Reinhart Fuchs, già innalzato, nelle precedenti dissertazioni, come “regina delle favole” sopra le raccolte più diffuse e rivendicato come “tedesco” seconda un'ampia accezione storica del termine. Se nell’“incipit”, infatti, la “Tiersagenforschung” viene valorizzata come il terreno più adatto e proficuo per dimostrare le connessioni tra i popoli che risalgono all'arcaica origine della poesia, subito dopo è attestata – quasi in apparente contrasto – la peculiarità del nucleo alla base della “Tiersage” tedesca, che, “innegabilmente”, presenterebbe accentuate caratteristiche proprie, al pari di quello linguistico:

³⁰ Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, cit., p. CXVI.

³¹ Cfr. Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, cit., p. CLXXX.

*Dasz unsere Thiersage ihren eignen Kern besitzt lässt sich so wenig verkennen als eben die Besonderheit unsrer Sprache.*³²

La struttura “epica”, ossia progressiva, dei vari poemi della volpe Reinhart è indicata, quindi, come essenza di un modello di “Tierfabel” giudicato più avvincente e scorrevole degli altri, e, al tempo stesso, come evidente testimonianza della sua “Unabhängigkeit” sia dalle radici orientali del *Panchatantra*, il cui schema di racconti incastonati l’uno nell’altro sarebbe suscettibile di spezzare l’azione e compromettere l’efficacia narrativa, che dalle raccolte classiche di Esopo e Fedro, le cui favole, presentate come scabri episodi staccati tra loro, offrirebbero uno scarso contributo alla valorizzazione dell’insieme³³.

La figura dell’orso a capo del regno animale è, invece, ribadita come tratto tipico non solo della tradizione tedesca, ma della favolistica di molti popoli dell’Europa nord-orientale, che, in quanto poi scomparso con l’introduzione del leone, rivelerebbe legami del testo con i miti più remoti³⁴.

Emerge, dunque, anche da questo ultimo scritto, la convinzione che le “Tierfiguren” rivestano un ruolo fondamentale nelle prime manifestazioni della “Naturpoesie” – al pari di quello che gli animali concretamente svolgevano nella vita dei primi popoli – quale ineludibile risultato di quell’indagine sulla “storia della poesia”, a cui Jacob aveva annunciato sin dai primissimi saggi di volersi dedicare, proponendosi soprattutto di sviscerarne le origini. Un passaggio di *Wesen der Tierfabel* aveva già messo in luce le strettissime connessioni tra la poesia popolare e le figure animali, riscontrabili in gran numero non solo nelle saghe epiche o nei “Märchen”, ma anche nei canti e in formule linguistiche particolari, come i modi di dire:

*Alle Volkspoesie sehn wir erfüllt von Tieren, die sie in Bilder, Sprüche und Lieder einführt.*³⁵

Proprio in virtù della sua appartenenza alle espressioni più pure e antiche della “Naturpoesie”, la “Tierfabel”, quantomeno nella sua concezione originaria, sarebbe

³² Jacob Grimm, *Études sur le roman de Renart, par W.J.A. Jonckbloet, Groningue 1863, 405 s.*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. V, p. 455.

³³ Cfr. Jacob Grimm, *Études sur le roman de Renart, par W.J.A. Jonckbloet, Groningue 1863, 405 s.*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. V, pp. 457-458.

³⁴ Ivi, p. 459.

³⁵ Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 347.

mossa esclusivamente da forze spontanee e inconsapevoli, e necessariamente svincolata da invenzioni individuali e fini impliciti. Tra questi, viene, pertanto, da Jacob fermamente ricusato l'intento satirico, principale chiave di lettura del ciclo di Reinhart Fuchs secondo altri studiosi. Le mirate e frequenti allusioni di cui è disseminata la letteratura satirica, infatti, sarebbero incompatibili con il flusso narrativo placido e regolare connaturato alla favola:

*Nach dem Charakter, den ich der Tierfabel beigelegt habe, versteht es sich von selbst, daß ihr kein Hang zur Satire beiwohnen könne [...] Die Satire ist von Haus aus unruhig, voll geheimer Anspielungen und verfährt durchgängig bewußt. Die Fabel strömt in ruhiger, unbewußter Breite; sie ist gleichmütig, wird von ihrer innern Lust getragen [...]*³⁶

Per le stesse ragioni – come anticipato nel saggio del 1812 che annunciava un'imminente pubblicazione sul tema a cura dei fratelli Grimm – la favola di animali sarebbe stata inizialmente scevra di scopi didascalici e morali, essendo nata, come genere letterario, dalla semplice osservazione della fauna locale da parte dei primi uomini, e dalla fascinazione provocata delle sue “misteriose” capacità e segrete abitudini di vita:

*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 [...]*³⁷

E' allora forse possibile tracciare un parallelo tra la spontanea curiosità e ammirazione provate dai primi popoli verso il mondo animale nell'epoca della loro infanzia, dalle quali la “Tierfabel” prende forma, e il poetico attaccamento al periodo più lontano della propria vita che pervade e spesso indirizza le ricerche e gli scritti di Jacob, e che affiora, non a caso, in tutta la sua entità nei carteggi col fratello Wilhelm. 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, avvenuta nel maggio 1808, fu vissuta da entrambi i Grimm come una perdita insuperabile, si stagliano, infatti, i contorni di quel “Märchenwelt” che ne

³⁶ Ivi, p. 353.

³⁷ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 54.

assurge a simbolo ed elemento rievocatore, e che è popolato e caratterizzato in gran parte da figure di animali parlanti.

Nel saggio *Das Dichterische in Werk Jacob Grimms*, Walter Muschg introduce Jacob come la personalità in cui l'unione tra l'anelito poetico e il fervore per la ricerca, operante presso molti altri rappresentanti del romanticismo tedesco, si realizza sul piano più intimo e più gravido di conseguenze³⁸. Ai fini di questa proficua commistione, giocherebbe un ruolo fondamentale l'attaccamento al mondo dell'infanzia, che – pur comune ad entrambi i fratelli Grimm – assurgerebbe a cornice esistenziale nel caso di Jacob:

*Dieses Festhalten an der Kindheit bildet den Rahmen vor allem für Jacobs Leben.*³⁹

La “mistica del ricordo”, che ha come epicentro la figura della madre e l'amore per la terra natia, la fedeltà alla tradizione minacciata dalla modernità, l'avversione, d'altro canto, per la complessità e la mutevolezza del mondo reale, hanno creato, secondo Muschg, le condizioni per un'attività di ricerca fortemente protesa verso il passato, la quale, tramite l'applicazione di un metodo rigorosamente scientifico, avrebbe portato Jacob a risultati quali anche la fondazione di nuove discipline, che ne consacrano la grandezza. In tal senso l'opera di reperimento delle fiabe nella regione degli avi, l'Assia, condotta dai Grimm negli anni precedenti la pubblicazione della prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* (1812-15), è vista come un percorso a ritroso nel tempo, dettato, almeno in parte, dal desiderio di recuperare i momenti più cari dell'infanzia. I “Märchen”, portati alla luce dalle biblioteche o ricavati da testimonianze orali, con lo stesso vivo entusiasmo – come le “Autobiographien” grimmiane inducono Walter Muschg ad immaginare – con cui Jacob e Wilhelm da bambini raccoglievano e conservavano piccoli “tesori” offerti dalla natura, si presentano, dunque, come reperti di interesse al tempo stesso personale e scientifico, in quanto oltre che della propria, essi offrono, nella loro secolare stratificazione, ai Grimm echi della “Kindheit” dei popoli, di miti espressione di quel rapporto diretto con la natura, di cui il “Tierpos” è sicuramente una delle forme più autentiche e più antiche:

³⁸ Cfr. Walter Muschg, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, Verlag von Huber & Co., Frauenfeld – Leipzig 1933, p. 104.

³⁹ Walter Muschg, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, cit., p. 106.

*Was leitet die beiden, wenn sie in der hessischen Heimat, wo ihre Ahnen seit alters lebten, die Märchen sammeln, wenn nicht der Stern der eigenen Kindheit, von der sie in ihren Autobiographien so erstaunlich zu erzählen wissen? Einst waren es Käfer, Pflanzen, Schmetterlinge gewesen, die sie heimbrachten, wenn sie als Knaben das Kinzigtal durchstreiften, nun hatten sie es als größere Kinder auf diese älteren Blüten abgesehen, in denen sie Reste der epischen Naturpoesie möglichst unversehrt pflückten.*⁴⁰

Nella *Vorrede* del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, a firma di entrambi i fratelli, la natura viene indicata come scenario e, al tempo stesso, vero protagonista delle fiabe: una natura primigenia, pulsante di vita, empatica e, come nei miti del “Goldenes Zeitalter”, straordinariamente animata, in cui 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 e pastori, che con essa “sono rimasti in contatto più stretto”⁴¹. Più oltre viene attestato il potere rigenerativo dei “Märchen” e, come ragione di lontana collocazione storica e indubitabile interesse scientifico, le loro connessioni con l’epica degli eroi e degli animali, quali manifestazioni poetiche autoctone ancora più arcaiche:

*[...] es ist aber außer Zweifel, daß sie [= die Märchen] noch gar viel älter sind, wenn auch Mangel an Nachrichten directe Beweise unmöglich macht. Nur ein einziger, aber sicherer ergibt sich aus ihrem Zusammenhang mit dem großem Heldenepos und der einheimischen Thierfabel [...]*⁴²

Echi di miti antichissimi, così ineludibili, nella loro intramontabile essenza, da risultare ben percepibili al di là delle personalissime rielaborazioni artistiche del curatore, sono da Jacob colti anche nelle fiabe in dialetto napoletano del *Pentamerone*, il libro di Giambattista Basile pubblicato postumo nel 1634, che fu utilizzato dai Grimm come uno dei principali strumenti per il confronto con fonti extra-germaniche della propria raccolta di “Märchen”. Nella prefazione stilata molti anni più tardi per la traduzione in tedesco ad opera di Felix Liebrecht (1846), Jacob auspica che a quei racconti straordinari, da cui traspare costantemente il tentativo di rievocare i delicati suoni e colori della natura nella sua purezza, sia finalmente riconosciuta la dignità di documenti tramandati da generazioni nei secoli e, pertanto, il diritto a divenire oggetto

⁴⁰ Ivi, p. 108.

⁴¹ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 57.

⁴² Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 59.

di sistematica indagine scientifica; in quanto di comprovata derivazione da tematiche mitiche profondamente radicate in Europa, essi sarebbero fonte potenziale di nuove e preziose informazioni sui legami tra i patrimoni poetici di popoli diversi:

*Gegenwärtig bedarf es keiner Entschuldigung dafür, dasz diesen merkwürdigen Überlieferungen aller Ernst und alle Genauigkeit des Forschens und Untersuchens zugewandt werde [...] Sie sind, wie sich immer unzweifelhafter herausstellt, die wunderbaren letzten Nachklänge uralter Mythen, die über ganz Europa hin Wurzel geschlagen haben und geben reichhaltigen, um so unerwarteteren Aufschlusz über verschüttet geglaubte Gänge und Verwandtschaften der Fabel insgesamt.*⁴³

Nel saggio 'Lo Serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm, in cui analizza i molteplici aspetti della ricezione grimmiana dell'opera del Basile, Lucia Borghese mette in luce la particolare attenzione di Jacob prestata nei confronti delle 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.*⁴⁴

In effetti, oltre alla fiaba del *Gatto con gli stivali*, segnalata nella prefazione al *Pentamerone* di Liebrecht tra quelle in assoluto più antiche e accurate, in cui elementi tipici delle saghe germaniche si intrecciano con la tradizione mediterranea italiana e francese, un'altra novella della raccolta del Basile, con una simile figura fantastica di animale parlante come protagonista, aveva già molti anni prima attratto il particolare interesse di Jacob, tanto da indurlo ad farne oggetto di sua personale traduzione e, poi, pubblicazione sul *Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst* nel 1816, sotto il titolo emblematico di *Ein Märchen*⁴⁵. Si tratta di *Lo Serpe*, quindicesimo racconto del *Pentamerone*, in cui un serpentello allevato come un figlio da una coppia di contadini indigenti, assume col tempo le sembianze di un rettile gigantesco, che, nella ferma intenzione di unirsi alla figlia del re anziché ad un esemplare della propria specie,

⁴³ Jacob Grimm, *Vorrede – Der Pentamerone oder: Das Märchen Aller Märchen von Giambattista Basile – aus dem neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften* 8,1 (1890) – *Vorreden, Zeitgeschichtliches und Persönliches*, a cura di Otfried Ehrismann, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 1992, p. 193.

⁴⁴ Lucia Borghese, 'Lo serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2006, p. 684.

⁴⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Ein Märchen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI, pp. 226-232.

scardina – anche per il duttile mondo delle fiabe – le normali aspettative e minaccia di irrompere dalla dimensione animale in quella umana.

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 di Jacob Grimm, decisamente libera, sia volta ad iscrivere sin da subito la vicenda in un passato più lontano, quasi a riconoscere il carattere arcaico del materiale rimodellato dal Basile, e come del serpente essa abbia accentuato la natura grottesca, abnorme, dagli effetti stranianti⁴⁶. In un passaggio, per questo protagonista animale è utilizzato "Drache" 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"⁴⁷.

Nella seconda parte della fiaba, invece, sostituisce il serpente nel ruolo di animale parlante la volpe⁴⁸, la cui presenza nella trama – alla luce dell'attestata ammirazione per il ciclo di Reinhart Fuchs e l'interesse dimostrato per la sua figura – potrebbe aver agito da concausa per la scelta proprio di *Lo Serpe*, tra i cinquanta "cunti" del *Pentamerone*.

Ulteriori segni della propensione ad assegnare particolare valore a "Überlieferungen" imperniate su figure animali, in quanto considerate, quest'ultime, sintomatiche di una poesia in massima parte vicina alla natura, presumibilmente più pura e antica, sono contenuti negli appelli al pubblico stilati da Jacob nella prima metà del secondo decennio del 1800, e volti a sollecitare l'invio di vive testimonianze di poesia popolare, in vista di future pubblicazioni sul tema.

Quali luoghi da cui si attendono i contributi migliori, di più arcaica e pregnante valenza poetica, ricorrono i villaggi, ubicati preferibilmente sulle montagne più alte o nelle valli più remote, per i quali la natura abbia agito da barriera protettiva contro i perniciosi influssi di una "falsche Aufklärung", a beneficio del mantenimento del prezioso patrimonio di saghe, canti popolari e favole di animali che vi si tramanda da secoli. Nella *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen*, trasmessa da Jacob a Brentano con la missiva del 22 gennaio 1811 nell'ambito dei piani – poi mai realizzati – per la fondazione della rivista specializzata *Deutscher Sammler*, Jacob indica queste località come una sorta di "enclavi" non contaminate

⁴⁶ Cfr. Lucia Borghese, *'Lo Serpe': peripezia di un racconto da Basile ai Grimm*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2007, pp. 162-165.

⁴⁷ Ivi, p. 168.

⁴⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Ein Märchen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, p. 230.

dalla modernità, in cui, grazie alla natura ancora fortemente presente nella vita dell'uomo, lo spirito degli avi può sopravvivere inalterato, ed è custode della tradizione:

*Auf hohen Bergen, in geschlossenen Thälern lebt noch am reinsten ein unveralteter Sinn, in den engen Dörfern, dahin wenig Wege führen und keine Straßen, wo keine falsche Aufklärung eingegangen oder ihr Werk ausgerichtet hat, da ruht noch an vaterländischer Gewohnheit, Sage und Gläubigkeit ein Schatz im Verborgenen.*⁴⁹

Ancora, le comunità montane e boschive più appartate sono investite di un ruolo di primo piano nell'appello che Jacob presentò nel 1812, per lo stesso scopo, sul *Friedrich Schlegel's deutsches Museum*; in questo, quale frutto fisiologico, nonché contributo maggiormente atteso, da questo tipo di località, figura la favola di animali, indicata come "Erzählung älterer Thiergeschichten" in versi o in prosa, e specificata nei suoi personaggi: volpe, lupo, cane, orso, etc.⁵⁰

Tale profondità di dettaglio, insieme alla raccomandazione di prestare una speciale attenzione a questo genere poetico popolare, è riscontrabile anche nell'elenco contenuto nella circolare redatta da Jacob a Vienna nel 1815, atto a fornire precise informazioni sul materiale di cui si incoraggia la ricerca e l'invio:

*Auf Thierfabeln, worin zumeist Fuchs und Wolf, Hahn, Hund, Katze, Frosch, Maus, Sperling u.s.w. auftreten, ist sonderlich zu achten.*⁵¹

Numerose e rilevanti considerazioni sulla "Tierfabel", nel contesto delle implicazioni linguistiche della – un tempo più profonda – relazione uomo-animali, sono infine espresse nei primi capitoli della *Geschichte der deutschen Sprache*, opera pubblicata in due volumi nel 1848, in cui Jacob, 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, singolarmente, con il riepilogo dei punti di divergenza delle rispettive "Poesieauffassungen", offre occasione per un primo riferimento alla favola di animali: mossa principalmente da intenti morali e satirici secondo Lachmann, valorizzata, nella contrapposta concezione grimmiana,

⁴⁹ Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 165.

⁵⁰ Cfr. Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., p. 176.

⁵¹ Jacob Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 594.

principalmente per la sua componente epica, dichiarata anche in questa sede più fruibile. Il diverso punto di vista sull'argomento dell'amico è da Jacob ricondotto ad una visione di base più ampia, che privilegia, nella storia della poesia, le figure dei singoli autori, piuttosto che la voce spontanea e anonima del popolo:

*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 [...]*⁵²

Nel primo capitolo del libro, *Zeitalter und Sprachen*, la rievocazione degli antichi miti che avvolgono le fasi iniziali della storia 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 attraversata da fiumi di latte e miele, il motivo di un'intesa tra uomo e animali perfezionata dall'assenza di ogni barriera comunicativa. Esso, come in *Wesen der Tierfabel*, è introdotto dalla formula propria della letteratura favolistica, in cui l'avverbio temporale "noch" racchiude un velato senso di rammarico per la scomparsa di questa condizione aurorale, conferendo un tono elegiaco all'"incipit" di tanti "Märchen". Segue anche qui la descrizione dello stadio successivo, in cui la perdita del dono della parola da parte degli animali è accostata alla contestuale sopravvenuta necessità da parte dell'uomo di procurarsi il fuoco:

*Um des Menschengeschlechts Anfänge spielt Mythos. 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.*⁵³

Significativo è il ruolo "storico" assegnato alla favola di animali nell'esperienza poetica dell'uomo, direttamente derivante da quello, cruciale, svolto dagli animali nella vita dei primi popoli, così come circostanziato e messo in rilievo nel secondo capitolo, *Hirten und Ackerbauer*. In tal senso, pertanto, questo si rivela complementare alla trattazione sulla "Tierfabel" di *Rheinart Fuchs*, in particolare negli aspetti relativi alla nascita del genere. L'evento, circoscritto nella sua collocazione storica e geografica al

⁵² Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1970, p. IV.

⁵³ Ivi, p. 1.

ramo mitteleuropeo della favola, viene da Jacob legato ai primi insediamenti nell'Europa orientale e centrale da parte di popolazioni nomadi provenienti dall'Asia, tra cui spiccano gli Sciti, di origine iranica.

L'intreccio con il mito annunciato in apertura del primo capitolo è il paradigma con cui viene declinata anche questa remota fase storica europea, così che gli avvenimenti sono spesso confrontati con il contenuto delle antiche saghe e secondo esso eventualmente reinterpretati. Delle grandi migrazioni che cambiarono il corso della storia europea, in particolare, è offerta una rappresentazione immaginifica, in cui per i popoli intrepidi, che abbandonano terre divenute infruttuose e affrontano il viaggio verso l'ignoto confidando nella sorte e nei vaticinii, si schiude il mondo con le sue infinite possibilità e l'osservazione della natura è fonte di soluzione nei momenti più critici. In una scena di grande efficacia pittorica, dunque, che condensa elementi di più saghe, gli animali appaiono come strumenti del destino, in diretta connessione con il mondo degli dei, rispetto ai quali, nella formulazione della frase, essi sono 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 [...] 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.*⁵⁴

Avvalendosi soprattutto, tra le varie fonti, degli scritti dell'autore greco Luciano di Samosata, Jacob descrive il popolo nomade scita come una razza fiera e coraggiosa, dedita alla libera vita dei boschi, alla caccia e alla pastorizia, e non ancora interessata, a causa dei continui spostamenti, alla raccolta dei frutti della terra, né alla definizione di confini terrieri. E' proprio in quest'epoca e tra questi uomini, in ugual misura bellicosi o pacifici secondo le circostanze, capaci di adattarsi alle privazioni imposte dai lunghi viaggi nei carri, così come di cogliere le delizie offerte dalla vita a contatto con la natura, che Jacob si dichiara convinto sia cominciata la tradizione della "Tierfabel" nella sua forma embrionale, quale trasposizione nella dimensione poetica di una domestichezza con le specie animali locali ormai consolidata:

Unter solchen Menschen, die ihre Tage und Jahre, aufgeregt aber auch still und ruhig, über Wonne und Weide in der Sommerfrische oder vom engen Wagendach

⁵⁴ Ivi, p. 11.

*geschützt verbrachten und die heimliche Natur belauschten, musz Glaube an einen Verkehr mit Thieren gewurzelt und die Thierfabel begonnen haben, die sich in spätere Zeiten forttrug.*⁵⁵

Al pari di altre avanzate nel testo, queste supposizioni non sono accompagnate da datazioni indicative o precise prove documentate, e, a questo proposito, Ludwig Denecke ricorda come l'identità tra geti e goti, una delle ipotesi su cui l'intera opera è fondata, divenne oggetto di immediata confutazione da parte di altri studiosi⁵⁶. Conformemente alla concezione grimmiana, del resto, è la lingua stessa ad essere considerata, insieme alle saghe e alla poesia, fonte primaria di deduzioni storiche e, nel primo capitolo della *Geschichte der deutschen Sprache*, essa è dichiarata testimone ben più eloquente di qualsiasi attestato e tangibile reperto archeologico:

*Es gibt ein lebendigeres Zeugnis über die Völker als Knochen, Waffen und Gräber, und das sind ihre Sprachen.*⁵⁷

Nella fattispecie, oltre alle ripercussioni sul piano poetico costituite dalla genesi della "Tierfabel", la profonda relazione con il mondo animale avrebbe contestualmente lasciato tracce inequivocabili anche in campo linguistico, da Jacob esemplificate nel frequente ricorso alla radice dei nomi di animali per coniare nuovi nomi di persona o di piante:

*Auch die Aufnahme muthiger Thiere in menschliche Eigennamen, ihre Abbildung auf Helm und Schild, und der Bezug vieler Kräuternamen auf Thiere scheint mir damals entsprungen.*⁵⁸

Sempre presso popoli nomadi come gli Sciti, inoltre, sarebbe riscontrabile, accanto ai numerosi vocaboli atti a significare diversi tipi di armi, quale evidente sintomo di belligeranza, la produzione di un altrettanto elevato numero di espressioni mirate a descrivere le sfaccettature delle attività legate all'allevamento del bestiame, ciascuna linguisticamente distinta in base alla specie di riferimento, quale riflesso del grande peso degli animali nella vita dell'uomo. Una pari ricchezza linguistica è segnalata anche nella terminologia dell'arte venatoria, che all'epoca avrebbe offerto, per ogni capo di selvaggina, parole mirate a descriverne l'andatura e le varie parti anatomiche:

⁵⁵ Ivi, p. 14.

⁵⁶ Cfr. Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, cit., p. 96.

⁵⁷ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 4.

⁵⁸ Ivi, p. 14.

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: das begatten, trüchtig sein, gebären, sterben, schlachten wird fast bei jedem Vieh anders und eigens benannt, wie der Jäger am verschiedenen Wild den Gang und einzelne Glieder des Leibs mit abweichenden Wörter zu bezeichnen pflegt.⁵⁹

Estendendo l'indagine a più popoli dell'Europa centrale e nord-orientale, attraverso esempi tratti dai ceppi linguistici slavo, baltico, finnico e boemo, tale profondità di dettaglio è da Jacob ascritta a una maggiore acutezza nell'osservazione della natura e nella percezione dei suoi fenomeni – quasi che gli antichi fossero più vicini agli animali anche nelle prestazioni delle capacità sensoriali – e ai relativi effetti sul piano linguistico, a vantaggio, ancora una volta, di una maggiore concretezza semantica e duttilità sintattica rispetto ai successivi sviluppi⁶⁰.

I germani sono introdotti in questo contesto attraverso i riferimenti storici 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, e per i quali anche successivamente la lavorazione dei campi rimase a lungo relegata alle donne e ai servi, mentre gli uomini avrebbero conservato abitudini prevalentemente nomadi. Alla protrazione di un "Hirtenleben" implicante costante contatto con gli animali e alla procrastinazione di un'evoluzione culturale destinata a minare la primigenia innocenza e la fede nei miti antichissimi, Jacob sembra attribuire la prosperità della "Tierfabel" presso i germani. Questo genere, dunque, da effetto di uno stile di vita tipico di una determinata fase storica, assurge a "sorprendente" testimonianza che accomuna popoli con attitudini simili. In questo ambito, il carattere privilegiato per eccellenza, quello epico, è – con implicito riferimento al ciclo di Reinhart Fuchs – attribuito al ramo germanico della favola di animali, sorta e fiorita in un tempo in cui l'eccessiva concisione e ogni prosaica finalità morale erano ancora lontane:

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

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., pp. 14-18.

*sagt die natürliche Unschuld dieser Mythen nicht mehr zu, und ihr reicht hin einen gedrungenen Auszug für das sittliche Beispiel zu bewahren.*⁶¹

Il terzo capitolo, *Das Vieh*, si apre con la definizione di questo termine quale “bestiame addomesticato da condurre al pascolo”, da contrapporre alla “indomita fauna selvaggia”, ed è dedicato interamente all’esame etimologico dei nomi degli animali da allevamento⁶². Il confronto dei vocaboli atti a significare cavallo, bove, giovenca, vitello, ariete, etc. in lingue quali l’alto tedesco antico, medio e nuovo, il gotico, l’antico sassone, l’olandese, l’inglese, il polacco, il norreno, il latino, il greco antico, l’idioma iranico “zend”, il sanscrito e ancora altre, è, a conclusione della rassegna, dichiarato funzionale ad evidenziare tra queste inoppugnabili legami di parentela e la discendenza dal comune ceppo indoeuropeo. Il ruolo fondamentale svolto dagli animali nella semplice esistenza pastorale dei primi popoli conferirebbe, infatti, secondo Jacob, 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 relative ad etnie stanziate in paesi molto lontani l’uno dall’altro:

*Die Mühe der unternommenen Durchsicht wird nicht verloren sein. Einmal zeigen die meisten Appellativa dieser Hausthiere so entschiedne Übereinkunft der urverwandten Sprachen, dasz sie mit zur Grundlage aller folgenden Forschungen dienen darf. Wer überzeugt sich nicht, wenn er die Reihen ‘pecu, fera, equus, pullus, taurus, gaus, ovis, sus, porcus, canis’ erwägt, von einer durchdringenden Gemeinschaft weit erstreckter Völker [...] Wo aber die unentbehrlichsten Gegenstände des einfachen Hirtenlebens in der Benennung einstimmen, musz die ganze übrige Sprache stark zusammentreffen.*⁶³

Viceversa, la ridotta possibilità di trovare radici comuni nei nomi di animali del finlandese, porta ad escludere questa lingua dalla famiglia delle indoeuropee, e ad associarla propriamente a un altro ceppo, che è, poi, in effetti quello ugro-finnico:

*Finnische Sprache berührt schon in diesen Thiernamen sich wenig mit den andern und scheint unurverwandt [...]*⁶⁴

L’analisi esposta in *Das Vieh* include, inoltre, esempi a dimostrazione di come la riduzione di importanza degli animali nella vita dell’uomo abbia accompagnato

⁶¹ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., pp. 16-17.

⁶² Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 20.

⁶³ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 28.

⁶⁴ Ivi, p. 29.

l'evoluzione della lingua verso stadi di sviluppo contrassegnati da maggior astrazione. Un'unica espressione generica avrebbe gradatamente sostituito nella lingua corrente gruppi sia di sinonimi che di termini che un tempo identificavano diverse sottocategorie all'interno di una stessa specie animale:

*Der zunehmenden Abstraction sagte zu für ähnliche Thiere einen allgemeinen Ausdruck zu besitzen statt der älteren besonderen.*⁶⁵

La grande attenzione riservata ai “Tiernamen” conferma l'interesse da parte di Jacob verso il mondo animale, mentre il ruolo privilegiato ad essi assegnato nella storia della lingua e nella filologia comparata si rivela parallelo a quello di primo piano della “Tierfabel” nella storia della poesia, conferendo ulteriore spessore al genere e aprendo la strada a possibili analisi interdisciplinari nel segno della “Urverwandschaft”.

La favola di animali, dunque, legata intimamente alla natura già a partire dall'oggetto, risulta valorizzata in quanto tipologia di origini arcaiche, appartenente alle prime manifestazioni poetiche – spontanee e “necessarie” – dell'uomo e, come tale, nella sua secolare stratificazione, potenzialmente connessa con miti antichissimi. Inoltre, nel confronto con archetipi narrativi di fama più consolidata, quali il modello classico di Esopo o l'orientale del *Panchatantra*, il ciclo medievale di Reinhart Fuchs, sorto in un'area dell'Europa centrale corrispondente all'antico regno dei Franchi, offre a Jacob motivo di delineare i contorni di un modello di “Tierfabel” tedesco in senso lato, a sé stante, a cui accreditare grandi meriti per il carattere essenzialmente epico e una maggiore complessità strutturale.

Presente sottotraccia, infine, interagisce in questo contesto il particolare interesse di Jacob per gli animali, non solo trasfigurati negli ibridi personaggi parlanti della favola e, come tali, dichiarati “Reiz” di questo genere letterario, ma anche quale aspetto straordinariamente vivo e variegato di quella natura con cui solo gli antichi erano in sintonia, e il cui senso ultimo sfugge, invece, all'uomo moderno. Così come il mistero delle origini e delle modalità operative costituiscono fonte di stupore nei confronti della “Naturpoesie”, è, ancora una volta, la fascinazione per l'arcano a suscitare in Jacob una profonda attrazione per il mondo animale. La vita “segreta” delle fiere, le capacità eccezionali – agli occhi dell'uomo – di cui alcune specie naturalmente sono dotate, la peculiarità delle caratteristiche comportamentali di molte altre, sembrano aver mosso, in

⁶⁵ Ivi, p. 30.

ogni caso, nei primi popoli la stessa ammirazione e curiosità dei contemporanei che si volgono verso questa dimensione con gli occhi del bambino o del naturalista.

Già nel primo saggio che Jacob dedica al poema di Reinhart Fuchs, nel 1812, viene messa in rilievo, quale originario motivo ispiratore della “Tierfabel”, una “unschuldige rein poetische Lust an dem heimlichen Leben und Weben der Thiere”; poco più oltre, è ancora l’aura enigmatica che circonda le attività degli animali, a essere indicata come principale fattore di successo di quelle stesse favole presso i lettori, molti secoli dopo:

*Es ist doch immer ein ganz eigenes räthselhaftes Ding um das Treiben der Thierwelt [...]*⁶⁶

A distanza di circa quarant’anni, in occasione del confronto tra le diverse capacità evolutive dei rispettivi linguaggi che trova spazio in *Über den Ursprung der Sprache* (1851), gli animali sono contrapposti agli uomini come pluralità creaturale dominata da impulsi “oscuri” e innati, atti a guidare, secondo meccanismi automatici e impenetrabili, l’operato delle singole specie verso una perfezione tale che, per quanto destinata a replicare se stessa nel tempo in modo statico, non può fare a meno di suscitare ammirazione:

*Alle Thiere leben und handeln also nach einem in sie gelegten dunkeln Trieb, der an sich gar keiner Steigerung fähig von Anfang an schon seine natürliche, dem Menschen manchmal unerreichbare Vollkommenheit mit sich trug.*⁶⁷

II.2 – Gli uccelli come figure liminari del regno animale

Direttamente legato alla concezione di un regno animale che esercita grande fascinazione per l’insito carattere di mistero e i suoi riflessi sull’antica poesia, è il tema di una differenziazione del ruolo in tal senso delle singole specie. Tra queste, emblematico è il caso degli uccelli, a cui Jacob sembra riconoscere una specifica valenza: in qualità di detentori di una delle facoltà più ambite dall’uomo, quella del volo, essi hanno acceso fin da subito la sua immaginazione, come risulta dalle numerose

⁶⁶ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 54.

⁶⁷ Jacob Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 263.

testimonianze a riguardo, relative, in particolare, alle sfere religiosa e poetica dei primi popoli.

Nell'ambito dell'inclinazione degli antichi a superare con la forza della fantasia i confini naturali posti fra loro e gli animali e a confidare in maggiori affinità, frutto di una zona di intersezione tra i due mondi percepita molto ampia, in *Wesen der Tierfabel* non solo il "Vogelflug" è ricordato come segno premonitore per eccellenza⁶⁸, ma – soprattutto – gli uccelli sono indicati come le creature la cui elevata articolazione tonale e frequenza d'uso dell'apparato vocale avrebbe lasciato adito in passato a supporre modalità comunicative in una vera e propria lingua. In una nota al testo, viene da Jacob ricordato come nel medioevo il canto degli uccelli venisse considerato il loro "latino", a significare un idioma strutturato, ancorché agli uomini incomprendibile al pari di una lingua straniera:

*Gesang der Vögel heißt im Mittelalter ihr Latein, wie eine fremde unverstandne Menschengesprache Latein oder Welsch.*⁶⁹

Più avanti, ai fini di una valutazione del diverso grado di fruibilità degli animali come personaggi della "Tierfabel", Jacob effettua una serie di raggruppamenti tra le specie, da cui la categoria dei "Vögel" emerge a sé stante e connotata in modo assai singolare. In base alle dimensioni fisiche poco appariscenti e all'assenza di caratteristiche idonee a metterne in risalto la figura e la personalità, sono dapprima distinti i "kleinen Tiere", comprensivi ad esempio degli insetti, che sarebbero poco adatti a ruoli di primo piano in un ideale contesto favolistico:

*Selbst zwischen den Tieren muß ein bedeutender Unterschied eintreten. Vorerst scheinen die kleinen Tiere für die Fabel minder geeignet, weil sie nicht hinreichende Eigentümlichkeiten besitzen, die sich auffassen und anschaulich machen ließen.*⁷⁰

Subito dopo, in coerenza con un concetto di efficacia narrativa fondato sulla vicinanza dei personaggi principali alla realtà del lettore, così come enunciato negli scritti sui protagonisti di *Reinhart Fuchs*, gli uccelli sono dichiarati di "seconda scelta" rispetto ai mammiferi quadrupedi, in quanto appartenenti a una dimensione più lontana,

⁶⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 346.

⁶⁹ Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 346, nota 1).

⁷⁰ Ivi, pp. 351-352.

quella dell'aria. In ogni caso, se la facoltà di alzarsi in volo e staccarsi dal suolo terrestre – a cui le piante, secondo lo schema grimmiano in apertura di *Wesen der Tierfabel*, sono ancorate e su cui gran parte degli animali, insieme con l'uomo, vivono e si muovono – da una parte relega i “Vögel” fisiologicamente a ruoli secondari nell'economia della favola di animali, dall'altra li investe anche di significati specifici e profondi, fin da subito messi in luce dagli antichi nelle loro opere. Proprio in qualità di esseri “aus der Reihe” essi sono ascritti, nella celebre commedia *Uccelli* di Aristofane del V secolo a.C., ad una sfera intermedia, sospesa tra il mondo materiale degli uomini e quello spirituale degli dèi, ed è a questa tipologia letteraria, piuttosto che al solenne e progressivo incedere della poesia epica, che Jacob li reputa più adeguati. In apparente contrasto con la favola di animali a carattere epico, di cui *Reinhart Fuchs* incarna il modello ideale e che, come espresso più oltre in *Wesen der Tierfabel*, scorre “ruhig” in tutta la sua estensione, placida e imperturbabile come un fiume mosso dalla sola inconsapevole forza interiore⁷¹, sarebbero, già di per sé, le movenze frequenti e scomposte tipiche delle creature alate, percepite come sintomi di fosca inquietudine e, in modo quasi parossistico, ritenute, a loro volta, suscettibili di risvegliare eventuali fantasmi sopiti nell'animo dell'osservatore:

*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.*⁷²

Maggiormente accomunabili al mondo degli uomini e, di conseguenza, idonei a ruoli di protagonisti risulterebbero, dunque, “in primis” i quadrupedi, purché di provenienza strettamente locale, dato che le figure di animali esotici rimarrebbero estranee al lettore e non gli offrirebbero alcuna possibilità di identificazione:

*Endlich wird aber zugestanden werden müssen, daß auch von den vierfüßigen Tieren vorzugsweise die größeren einheimischen für die Fabel angemessen sind. Fremde seltne Tiere liegen der anschauenden Phantasie zu fern, und sie bleibt unberührt von ihnen.*⁷³

⁷¹ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 353.

⁷² Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 352.

⁷³ Ivi, p. 352.

Ancorché gli uccelli siano indistintamente qualificati come portatori di “spettrale agitazione”, ovvero afferenti a una polarità di segno opposto alla “Ruhe” – valore, tra l’altro, massimamente perseguito da Jacob e nel segno del quale la sua intera esistenza si svolse – e reputati per questo poco fruibili in un contesto letterario epico, alcune loro specie vengono, tuttavia, segnalate come eccezioni. E’ in tal modo avallato il ricorso poetico alle figure del gallo, del passero e dell’allodola, con cui l’uomo avrebbe nella vita comune maggiore familiarità e domestichezza, al contrario dei volatili di grossa taglia, e che sarebbero, dunque, assimilabili ai mammiferi abitatori dei boschi “nostrani”, quali personaggi della “Tierfabel” per eccellenza:

*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.*⁷⁴

E’ avvertibile, anche in queste considerazioni, l’influsso della predilezione per il ciclo della volpe Reinhart, e in particolare, riguardo alla figura del passero, il riferimento al già citato episodio tratto dai manoscritti francesi e inserito in coda al saggio *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* del 1812, con il titolo *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lünig dem Sperling, und Morholt dem Rüden*⁷⁵.

A un’altra traduzione grimmiana, quella del “cunto” *Lo Serpe* tratto dal *Pentamerone* di Basile (pubblicata nel 1816 come *Ein Märchen*), e al ruolo misterioso e cruciale, per quanto secondario, in essa ricoperto dagli uccelli, si richiama implicitamente la sorprendente abitudine, da Jacob citata come attribuibile agli animali senza meglio specificare, di intrattenersi a conversare fra loro, in un linguaggio che agli orecchi dei più può sembrare solo ciangottio insignificante, sulla sorte e sugli avvenimenti umani:

*In ihrem Geschrei und Gespräch (das Begabte verstehn lernen) unterhalten sie sich von unserm Geschick, von unsern Begebenheiten.*⁷⁶

⁷⁴ Ivi.

⁷⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, pp. 56-64.

⁷⁶ Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 346.

E' da rilevare che, così come l'affermazione sulla spettralità degli uccelli è preceduta da altre sui mammiferi di tipo naturalistico, anche questa relativa alla loro supposta cognizione delle umane vicende, presente nella parte del capitolo volta a descrivere le diverse sfaccettature della relazione uomo-animali, è inserita e spicca, per singolarità, accanto ad osservazioni di pertinenza più strettamente scientifica riferite ad altre specie. Ne deriva l'impressione che i "Vögel" siano percepiti da Jacob come gli animali maggiormente rappresentativi degli aspetti più reconditi e oscuri di una "Tierwelt" già raffigurata come atavica fonte di mistero e fascinazione, sia in quanto appartenenti ad una categoria detentrica di forti legami con l'occulto, sia perché in possesso di un livello cognitivo superiore a tutti gli altri animali, che include, straordinariamente, nozioni su ciò che di capitale interessa gli uomini: le coordinate della loro sorte e destino, il senso degli avvenimenti che li riguardano. Di questo i volatili si troverebbero a conoscenza grazie alla loro condizione di "abitanti" del cielo, dimensione a metà fra il mondo degli uomini e quello degli dèi, dalla quale possono osservare gli uni e apprendere – anche casualmente – i segreti degli altri, così determinanti per l'esistenza umana; come tali essi sono configurati da Aristofane nella celebre commedia e, in genere, nei miti arcaici, le cui tracce permangono nella poesia popolare dei "Märchen".

In *Ein Märchen* gli uccelli sono introdotti nella seconda parte del racconto come "Waldvöglein", che ai primi raggi di sole cinguettano e svolazzano freneticamente sopra le cime degli alberi del bosco dove hanno pernottato la volpe e la figlia del re Grauhild; il loro canto melodioso spinge quest'ultima a interrompere il cammino appena intrapreso e a fermarsi per ascoltare meglio, tanta è la gioia che esso le procura:

Als nun früh morgens der Tag anbrach, wachten sie [= Grauhild und der Fuchs] 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.⁷⁷

Il fatto che il dialogo tra la volpe e la donna si svolga senza alcuna barriera linguistica ad ostacolare la reciproca comprensione, mentre agli uccelli è riconosciuto un idioma proprio, di fatto indecifrabile per gli uomini, contribuisce già di per sé a presentare questi animali come enigmatici; l'importanza del contenuto della loro

⁷⁷ Jacob Grimm, *Ein Märchen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, p. 230.

conversazione ai fini della ricerca condotta da Grauhild e della salvezza del suo sposo è lasciata deliberatamente intuire alla giovane dalla volpe:

*Der Fuchs sah das wol und machte eine gescheidte Miene: 'Noch besser sollte Dirs alles gefallen, verstündest du die Worte, die sie in ihrer Sprache zusammen reden.'*⁷⁸

Grazie all'intermediazione di questo "vierfüßiges Tier" – figura tangibile, di primo piano e a lei familiare – Grauhild ha, dunque, accesso alla conoscenza del passato, ovvero dell'incantesimo subito dal principe-serpe, nonché dell'unico rimedio per guarirlo dalle ferite, funzionale alla propria felicità futura: informazioni di cui sono depositari gli uccelli, che almeno in questa prima fase rimangono attori invisibili, fuori scena, attinenti a una dimensione occulta e rappresentativa di un piano cognitivo superiore, da cui giungono all'uomo segnali incomprensibili. Presentati inizialmente come una pluralità omogenea, la grande varietà dei "Waldvöglein" è illustrata nel momento in cui si compie il loro sacrificio ad opera della volpe e di Grauhild, e nel lungo elenco dei nomi sembra essersi sbizzarrito l'interesse naturalistico e l'estro di Jacob Grimm traduttore, che in questa occasione si discosta sensibilmente dal testo in dialetto napoletano. In quest'ultimo – qui riportato nella versione in italiano a cura di Michele Rak, che mira a replicare fedelmente l'originale dal punto di vista semantico e sintattico – le undici specie dei "Vögel" sorpresi sull'albero e uccisi nel sonno da "Meister Fuchs" sono enumerate una dopo l'altra, in rapida successione:

*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 fiaschettina che la volpe portava per rinfrescarsi lungo la strada.*⁷⁹

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

⁷⁸ Ivi.

⁷⁹ Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, Garzanti Editore, Milano 1987, p. 349.

*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 [...]*⁸⁰

Un altro segno di inventiva personale riguarda l'inclusione di solo tre specie – cardellini, lucherini e pigliamosche – tra quelle presenti nell'elenco del Basile, mentre le restanti otto vengono sostituite con altre nove: cinciallegre, capinere, passeri, fanelli, zigoli, usignoli, allodole, rondinelle e scriccioli; in tal modo l'insieme dei "Waldvöglein" risulta costituito da elementi tutti di piccole dimensioni e, quindi, più uniforme, al contrario dell'originale che accosta uccelli anche molto diversi fra loro per taglia, aspetto e attitudini, quali beccacce, upupe e civette (rapaci, queste ultime, dalle abitudini predatorie notturne che, tra l'altro, da un punto di vista scientifico mal si inseriscono in questo contesto). La scelta di Jacob traduttore, in ogni caso, è da ritenersi asservita anche – o, forse, principalmente – a finalità di rima nell'ambito di ogni coppia, criterio seguito, invece, solo in parte nell'originale, facendo leva il Basile, in modo magistrale, soprattutto sui contrasti fonetici offerti dalle caratteristiche del dialetto partenopeo, particolarmente ricco in questo senso. La collocazione da parte di Jacob dello scricciolo all'apice della piramide potrebbe, tuttavia, anche essere dovuta alla condizione di regalità evocata dal vocabolo tedesco ("Zaunkönig").

In questa fiaba, che per essere stata oggetto di traduzione e pubblicazione – avvenuta anonima, ad un anno dall'uscita del secondo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* – deve aver rivestito per Jacob senza dubbio un forte interesse, è forse possibile cogliere anche alcuni segni riconducibili alla concezione spettrale dei "Vögel", dichiarata diciotto anni dopo in *Wesen der Tierfabel*. "Wirbeln" è, insieme a "zwitschern", uno dei verbi utilizzati per descrivere le attività fuori scena degli uccelli, ha il significato di "girare vorticosamente, turbinare"⁸¹ ed è attinente ai movimenti reiterati dai volatili per vincere le forze di gravità e di resistenza dell'aria, effettivamente suscettibili di trasmettere un senso di incessante e frenetica agitazione (mentre la connotazione di spettralità è piuttosto da circoscrivere alla sensibilità individuale dell'osservatore).

⁸⁰ Jacob Grimm, *Ein Märchen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, p. 231.

⁸¹ Cfr. Dizionari Sansoni, *Il Sansoni Tedesco – Deutsch / Italienisch, Italiano / Tedesco*, cit., p. 1255, voce *Wirbeln*.

L'introduzione nella narrazione del riferimento a questo aspetto comportamentale degli uccelli è, peraltro, attribuibile "in toto" a Jacob, in quanto assente nella versione del Basile; in questa, dei "Waldvöglein" è evidenziato il solo canto, che, alle prime luci dell'alba, attira l'attenzione della giovane – chiamata Grannonia in *Lo Serpe* – e della volpe:

E, scetate che foro, se fermaro ancora no buono piezzo a sentire lo cantare de varie aucielle, mostranno Grannonia no gusto granne de sentire lo vernoliare che facevano. La quale cosa vista la vorpe, le disse: 'Autro tanto piacere senterisse 'ntennenno chello che diceno, comme lo 'ntenno io'.⁸²

Un passaggio cruciale del racconto in cui, invece, al moto scomposto di un uccello è associata un'atmosfera "unheimlich", claustrofobica, atta a provocare nel lettore un senso crescente di angoscia e, possibilmente, sinistra inquietudine, è quella della colomba che sbatte disperatamente contro il vetro della finestra, fino a spaccarlo con il becco e 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 genitori della sposa 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 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.⁸³

Tra le caratteristiche che connotano i "Vögel" in *Ein Märchen*, in ogni caso, la consuetudine di fare delle vicende umane un oggetto di conversazione sembra quella rimasta più impressa nell'immaginario di Jacob, tanto che, oltre che indirettamente in *Wesen der Tierfabel*, essa è da lui menzionata anche in contesti estranei all'analisi del genere favolistico. Nella dedica a Karl Lachmann che apre la *Geschichte der deutschen Sprache*, è ricordato "in primis" il carattere politico della visione del filologo e a questo proposito, con allusione alla situazione contingente – l'opera fu pubblicata nel 1848,

⁸² Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, cit., p. 346.

⁸³ Jacob Grimm, *Ein Märchen*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, pp. 229-230.

anno rimasto noto nella storia europea per la propagazione di moti rivoluzionari e istanze libertarie – Jacob si mostra poco fiducioso nei mezzi della politica, a cui egli ritiene sia lasciato eccessivo spazio, e, a fronte di una concessione di maggiore libertà da parte dei governanti giudicata, in base al corso degli eventi, ormai imminente, sente il dovere di porre l'accento sull'unità del popolo, vera risorsa del paese, il cui raggiungimento, percepito ancora molto lontano, è invocato ardentemente. Ad avvalorare la certezza o, meglio, la predestinazione della conquista della libertà, Jacob si avvale dell'immagine poetica degli uccelli che ne parlano cinguettando sui tetti; il fatto che creature tradizionalmente a conoscenza degli avvenimenti umani da una parte, e dei disegni divini dall'altra, diano questo evento come inevitabile, è, infatti, deputato a decretare l'inopportunità di ogni dubbio eventualmente 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.*⁸⁴

La naturalezza nell'utilizzo di questo richiamo fiabesco in un ambito così diverso da quello letterario, attesta quanto Jacob avesse ancora presente, a distanza di oltre trenta anni dalla traduzione del "cunto" del Basile, il peculiare ruolo assegnato agli uccelli dai "Märchen" e, originariamente, dai miti in essi sedimentati. L'importanza di questo ruolo è, tuttavia, pienamente comprensibile solo considerando il valore simbolico, rappresentativo che esso riveste nei confronti della più ampia e generica concezione della natura secondo lo spirito dei primi uomini, in cui le facoltà sovranaturali dei "Vögel" sono iscrivibili. Gli antichi erano portati ad interpretare ogni fenomeno naturale non di per sé, come sono soliti fare i moderni, ma sempre in relazione, attraverso l'individuazione di segni più o meno celati, alla propria persona, stirpe o popolo; è in quest'ottica, dunque, che il cinguettio incessante degli uccelli può configurarsi come un dialogo in una lingua specifica, che ruota intorno agli avvenimenti umani e ne offre addirittura una chiave superiore di lettura, e come tale essere trasposto nella dimensione poetica. A questo diverso approccio verso il creato, che presume un rapporto di forte interconnessione tra uomo e natura, si riferisce un importante passaggio dell'introduzione alla prima edizione della *Deutsche Mythologie*, la monumentale opera dedicata all'analisi del paganesimo tedesco, pubblicata da Jacob in tre volumi nel 1835.

⁸⁴ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. IV.

In esso è sintetizzata la “Weltanschauung” degli antichi, quale 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 [...]*⁸⁵

In un confronto tra miti e patrimoni poetici di civiltà diverse, il nesso tra tale percezione della natura e le proprietà eccezionali attribuite agli uccelli è colto anche da Gisela Just nella postfazione di *Vogelmärchen*, raccolta di fiabe selezionate a sua cura dalle tradizioni di più paesi – di area principalmente mitteleuropea – e accomunate dal ruolo determinante svolto in esse da varie figure di “Vögel”. La valenza profetica del loro comportamento, la funzione di intermediazione – direttamente connessa al “Flugvermögen” – tra mondo degli uomini e quello degli dèi, l’assolvimento, per conto di questi ultimi, del compito di messaggeri o esecutori di punizioni, sarebbero prerogative degli uccelli originate dalla tendenza dei popoli del passato, come anche di quelli viventi ubicati in aree geografiche remote e contesti ancora primitivi, a concepire la natura in stretto rapporto col numinoso e ad investigare le sue molteplici espressioni (mondo vegetale, animale, fenomeni atmosferici) alla ricerca di segnali rivelatori del volere degli dèi, funzionali alla propria sopravvivenza e all’accettazione del proprio destino come parte di un disegno celeste:

*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 irgendwelche 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.*⁸⁶

Le caratteristiche con cui questi animali avrebbero da sempre affascinato l’uomo e attirato la sua attenzione più di altre specie, sarebbero quelle concernenti, oltre che il volo, di per sé oggetto di ancestrale desiderio della razza umana, anche l’aspetto fisico, il canto armonioso e musicale, la gamma di suoni vocali estremamente ampia,

⁸⁵ Jacob Grimm, *Vorrede in Deutsche Mythologie*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, C. Bertelsmann, Gütersloh 1890, Vol. VIII, p 169.

⁸⁶ Gisela Just, *Nachwort in Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, pp. 160-161.

comprensiva di timbriche e tonalità molto diverse fra loro e, in alcuni casi, persino in grado di riprodurre la voce umana. La Just espone, dunque, come gli uccelli siano per questi motivi assurti a figure di grande rilievo nella mitologia, nella religione, nell'insieme di credenze e canti popolari di una molteplicità di culture: da quella dell'antico Egitto, in cui l'ibis era venerato come un divinità, in quanto creatura che appariva regolarmente prima delle inondazioni del Nilo, ad annunciare periodi di abbondanza e fertilità, a quella classica greco-romana, i cui sacerdoti erano soliti annotare i dettagli riguardo il volo e la tipologia degli uccelli, su cui basare la loro opera di intuizione e predizione; una maggiore valenza profetica era da essi assegnata ai grandi rapaci come l'aquila, l'avvoltoio o il falco⁸⁷.

Con la raccolta *Vogelmärchen* l'autrice si propone di offrire un saggio della forte presenza dei "Vögel" nel repertorio favolistico di popoli diversi, e documentare come il loro ruolo li connoti spesso come figure vicine alla sfera del numinoso, dei cui messaggi essi sono forieri, o, comunque, del sovrannaturale, grazie al possesso di proprietà straordinarie, suscettibili di determinare la fortuna di coloro con cui essi vengono a contatto, nonché al fatto di essere spesso oggetto di metamorfosi. Sulla base di queste premesse, i "Märchen" del libro sono suddivisi in quattro gruppi, ciascuno dei quali corrisponde a un criterio caratterizzante una precisa tipologia di "Vogelfigur": capacità magiche o meravigliose, coinvolgimento in metamorfosi, funzione ammonitrice o rivelatrice, compiti di vendetta o giustizia eseguiti nei confronti degli uomini per conto degli dèi.

II.3 – Gli Uccelli di Aristofane

La commedia *Uccelli* di Aristofane, rappresentata per la prima volta nel 414 a.C. ad Atene, in onore delle celebrazioni liturgiche dedicate al culto di Dioniso, e indicata da Jacob in *Wesen der Tierfabel* quale esempio "par excellence" di ambito letterario più consona, rispetto all'epica, all'utilizzo di tali animali come personaggi, delinea, complessivamente, un'immagine degli uccelli piuttosto ambigua. Al tempo stesso l'opera costituisce di per sé un'attestazione dell'importanza e della specificità del loro

⁸⁷ Cfr. Gisela Just, *Nachwort* in *Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, cit., pp. 159-161.

ruolo in un ampio numero di miti e credenze popolari, a valere dai tempi più remoti dell'antichità classica.

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 dell'omonimo dio) per mano di ignoti, per narrare la vicenda di due anziani cittadini, che, decisi a rompere i legami con la patria e le sue miserie, vanno alla ricerca di Tereo, al fine di fondare, insieme a lui e a tutti gli uccelli, una città nuova, sospesa tra terra e cielo⁸⁸. La commedia sembra tesa, dunque, a dimostrare, con l'ironia e i tratti comici tipici della produzione teatrale di Aristofane, 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, rimarrebbe la migliore possibile, apice del grado di civiltà raggiunto dalla cultura greca. La paradossale dimensione in cui si colloca la città degli uccelli Nubicuculia – dal greco "Nephelokokkygia", letteralmente "di nuvole e cuculi" – è, infatti, non solo letteralmente campata per aria, ma anche, per molti aspetti, pericolosamente involutiva, e in tale contesto agli uccelli, scelti a rappresentare una soluzione incerta e dalle possibili conseguenze nefaste, potrebbe apparire riconducibile, per certi aspetti, quell'impressione di "Unruhe" che Jacob, nel passaggio relativo all'"aristophanisches Drama"⁸⁹, associa al frenetico battito d'ali dei volatili e ai foschi presagi che esso sarebbe suscettibile di evocare.

Secondo Bruno Zannini Quirini, autore di *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, la città tra le nuvole, lungi dall'indicare un'evasione del poeta nel regno del fantastico o auspicare il ritorno ad 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 valori⁹⁰.

Sulla base delle analogie con la Gigantomachia segnalate da Zannini, la ribellione contro gli dèi, che dovrebbe ripristinare l'antica supremazia degli uccelli, prefigura un

⁸⁸ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, Newton & Compton Editori, Roma 2003, pp. 484-485.

⁸⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 352.

⁹⁰ Cfr. Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1987, pp. 13-20.

regresso in un'era primordiale, pre-polyteistica e popolata da esseri dalla natura ancora indefinita, a metà tra uomo e animale, ovvero lo stato di cose che la mitologia greca presupponeva all'epoca dell'antico scontro tra Zeus e i Giganti. Come questi ultimi, anche gli uccelli della commedia sarebbero caratterizzati dalla "hybris", ovvero l'eccesso, la tracotanza, la colpa che viola le leggi divine immutabili, mentre l'epoca in cui, secondo quanto dichiarato da Pisetero, essi avrebbero dominato incontrastati sul mondo, è antecedente all'avvento non solo degli dèi olimpici, ma anche di Gea, Crono e i Titani⁹¹, quindi alla sistemazione dell'ordine fondamentale della realtà, e, pertanto, necessariamente caotica, estraniata dalla dimensione storica.

Lo stesso Tereo, cui i protagonisti si rivolgono per proporgli, in qualità di sovrano degli alati, la fondazione di Nubicuculia, è un "barbaro" originario della Tracia, estraneo alla cultura di Atene, a suo tempo trasformato in upupa secondo il noto mito, di cui la commedia peraltro non presenta che pochi riferimenti, tanto ne presuppone la conoscenza negli spettatori. In una delle sue versioni più diffuse, riportata da Ovidio 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 rondine. Il fatto che questi ultimi due volatili siano abitualmente cacciati dall'upupa, replicherebbe in natura la persecuzione dell'uomo nei confronti delle due donne⁹².

Negli *Uccelli* tuttavia, Tereo conserva ancora tratti umani, che ne fanno un personaggio ibrido, sebbene Pisetero, in apertura alla commedia, lo ricordi come "quello che uccello ci è diventato"⁹³, alludendo ad una metamorfosi di fatto compiuta. Come osserva Zannini nel saggio, Tereo-upupa non mostra alcuna difficoltà ad utilizzare il linguaggio degli uomini durante la conversazione con Pisetero ed Evelpide, pur comunicando, successivamente, anche tramite il suo verso d'uccello⁹⁴, e il suo aspetto

⁹¹ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 519, vv. 466-470.

⁹² Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1949, pp. 126-128, vv. 418-661.

⁹³ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 489.

⁹⁴ Cfr. Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 24.

fisico, a causa della mancanza di penne e della presenza di una cresta e di un becco assai singolari, è tale da suscitare perplessità nei due ateniesi e rendere loro problematica una precisa identificazione del personaggio in uomo o animale⁹⁵. L'“habitat” di Tereo, come si rileva dai primi dialoghi della commedia, 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 “barbari”⁹⁶ e adoperano anch'essi un modo di esprimersi a metà tra il linguaggio umano e i versi delle bestie. Accorrendo al suo appello, rivolto a tutti i componenti della “stirpe degli alati” e a tal fine intercalato da svariati suoni onomatopeici, si palesano alla spicciolata ventiquattro uccelli, ognuno appartenente ad una specie diversa, i quali, tra l'altro, una volta riuniti, come prima cosa vorrebbero fare a pezzi i due ateniesi:

Pisetero – Ehi ehi: quanti uccelli!

Evelpide: Ehi ehi: quanti merli!

Pisetero – Che cinguettio: come schiamazzano, accorrendo!

Evelpide – Ma ce l'hanno con noi?

*Pisetero – Forse! Puntano su me e te: col becco spalancato!*⁹⁷

Anche riguardo ad alcune specie – allodola, nibbio e gallo – successivamente Pisetero riporta esempi che, se da una parte dovrebbero supportare la teoria della loro antica sovranità, dall'altra collocano quest'ultima in un tempo delle origini, in cui persino la quotidiana alternanza tra giorno e notte o tra le diverse stagioni era “in fieri”, sulla base di credenze tipiche dei popoli primitivi: il mito dell'allodola che, nata ancor prima della terra, seppellisce il padre nella propria testa⁹⁸, lo stato di regalità del gallo presso i Persiani, basato su una probabile tradizione che collega questo animale alla prima comparsa del sole⁹⁹, il ruolo analogo del nibbio nei confronti della primavera, che avrebbe spinto i primi greci a prostrarsi al suolo ad un suo avvistamento alla fine dell'inverno¹⁰⁰. Anche la sovranità del cuculo¹⁰¹, menzionata poco più oltre con probabile riferimento alla metamorfosi di Zeus ai fini del congiungimento con Era,

⁹⁵ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 497, vv. 91-103.

⁹⁶ Ivi, p. 503, v. 199.

⁹⁷ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 509, vv. 305-308.

⁹⁸ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 519, vv. 471-475.

⁹⁹ Ivi, vv. 481-487.

¹⁰⁰ Ivi, p. 521, vv. 500-503.

¹⁰¹ Ivi, vv. 504-506.

rimanda ad un'epoca antecedente le nozze del signore degli dèi, momento culminante della sistemazione del cosmo, e, pertanto, il suo auspicato ripristino implicherebbe il ritorno ad una situazione di caos e instabilità¹⁰².

In questo senso la commedia allude ad una dimensione mitica in cui trovano posto esseri primordiali, di sfuggente connotazione in quanto legati ad una fase che precede la separazione tra uomini e animali, e di fatto l'ipotetica realtà alternativa fra gli uccelli, così come annuncia il corifeo rivolgendosi al pubblico, prevede il sovvertimento dei valori fondamentali del vivere civile, che la cultura ellenica considerava irrinunciabili. Diverrebbe "cosa bellissima" e reputato un merito battere il padre, plausibile l'alterazione a piacimento del proprio lignaggio, del tutto accettabile fuggire dalla città come Melete, figlio di Pisìa, dopo essersi macchiati di un sacrilegio quale la profanazione delle Erme:

*Corifeo – Spettatori, se uno di voi in futuro volesse vivere, fra gli uccelli, un'esistenza intessuta di gioia, venga da noi. Le cose che giù sono di norma dichiarate sconce, da noi, fra gli uccelli, sono bellissime. Se lì battere il padre è contro legge, da noi invece è un merito [...] Se il figlio di Pisìa vuole consegnare le porte ai fuoriusciti, si faccia quaglia, rampollo di suo padre: da noi, squagliarsela non è vergogna.*¹⁰³

Tali sinistre prospettive, dunque, comporterebbe la scelta di lasciare Atene da parte di Pisetero ed Evelpide, per i quali già la ricerca di Tereo implica un'uscita dalla cultura, essendo il mitico re di Tracia configurabile come modello per chi, di una società perfettamente realizzata, intende assurdamente ricavare il rovescio¹⁰⁴.

Se, da una parte, la vita tra gli uccelli in una città appositamente edificata tra terra e cielo rappresenta per l'uomo ateniese – come diffusamente argomentato dall'analisi di Zannini – una soluzione regressiva dalle conseguenze non auspicabili, dall'altra un altrettanto pervasivo senso di "Unruhe" è conferito alla vicenda dai recenti avvenimenti della storia ateniese, che costituiscono i presupposti della commedia. Questa rientra, infatti, come sostiene Domenico Comparetti nell'introduzione alla traduzione italiana di Augusto Franchetti, senza dubbio tra quelle a soggetto politico di Aristofane, al pari di

¹⁰² Cfr. Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 121.

¹⁰³ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., pp. 535-537, vv. 753-768.

¹⁰⁴ Cfr. Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 44.

quattro su cinque delle opere teatrali superstiti precedenti (*Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*), sebbene, rispetto ad esse, negli *Uccelli* domini l'idealità e i temi di stringente attualità siano chiamati in causa con un procedimento diverso, meno diretto ed esplicito, attraverso allusioni e riferimenti più o meno chiari¹⁰⁵.

Le aspettative e i dubbi riguardo l'esito dell'imponente spedizione di Sicilia, da poco avviata sotto la guida dell'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 ignoti autori del gesto sacrilego, e della serie di false denunce, processi sommari e condanne da queste scatenata. E' da una città diventata malsicura ed immersa in un clima di perenne sospetto, dunque, che fuggono Pisetero ed Evelpide, e in questo modo proprio il delicato soggetto della profanazione delle statue raffiguranti il dio Erme – avvenuta nella primavera dell'anno 415 a.C., circa un anno prima della rappresentazione degli *Uccelli* alle Grandi Dionisie ed emblematicamente la notte prima della partenza delle centotrenta triremi alla volta della Sicilia – va a costituire, con le sue nefaste ripercussioni sulla vita cittadina, il punto di partenza dell'azione, senza peraltro essere 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 poi avvenne), era ben presente nella mente del popolo ateniese e si può, pertanto, supporre come incumbente sugli spettatori, nonostante nella costituzione della pièce prevalga il materiale ideale e poetico, oltre che comico, e i riferimenti politici restino sottotraccia. Così il Comparetti descrive lo stato d'animo degli ateniesi in quel preciso frangente storico:

*Erano in quel momento gli animi in Atene agitati da grandi aspettative 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.*¹⁰⁶

La satira di Aristofane, in ogni caso, come già nei *Cavalieri* e nelle *Vespe*, ha per oggetto in primo luogo il popolo ateniese stesso, che a causa della sua volubilità, della

¹⁰⁵ Cfr. Domenico Comparetti, *Introduzione* in *Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, S. Lapi Tipografo – Editore, Città di Castello 1894, pp. XXVI-XXVIII.

¹⁰⁶ Domenico Comparetti, *Introduzione* in *Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, cit., pp. XXX-XXXI.

propensione a lasciarsi adulare, facilmente persuadere e coinvolgere in progetti chimerici ad opera di abili demagoghi, metterebbe in pericolo la democrazia. Nell'interpretazione del Comparetti esso è identificabile negli uccelli della commedia, irretiti dall'oratore Pisetero-Alcibiade, che ne rievoca artatamente 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)¹⁰⁷.

Il rapporto tra l'inquietudine che gravava su Atene all'epoca e le tematiche trattate negli *Uccelli* è indagato anche da Christian Voigt nel *Nachwort* di *Aristophanes – Die Vögel*, in cui è evidenziato innanzitutto 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 commedia. La caratterizzazione di questo popolo come “perennemente irrequieto”, incline a spiccare voli pindarici verso obbiettivi di dubbia concretezza e ad affidarsi a venti di troppo ardite speranze, prelude all'individuazione del suo “alter ego” nel coro di uccelli interlocutore di Pisetero, e in questo senso il quadro complessivo tracciato da Voigt potrebbe accordarsi con l'impressione – espressa in *Wesen der Tierfabel* – di connaturata “Unruhe” di cui i volatili sarebbero portatori secondo Jacob Grimm, la quale li renderebbe particolarmente adatti, tra le “Tierfiguren”, a ricoprire il ruolo loro assegnato nel celebre “Aristofanisches Drama”:

*Es ist ein Spiel in grenzloser Freiheit und von duftigster Poesie, 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: man will nicht nur Sparta, den Erbfein, zerschmettern, nicht nur Sizilien in Besitz nehmen, nein, aller Länder des Mittelmeeres wird man der attischen Demokratie gefügig machen.*¹⁰⁸

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

¹⁰⁷ Cfr. Domenico Comparetti, *Introduzione* in *Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, cit., p. XXV.

¹⁰⁸ Christian Voigt, *Nachwort*, in *Aristophanes – Die Vögel*, traduzione e note a cura di Christian Voigt, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1976, p. 99.

acclamato. Allusioni di Aristofane a questa estrema volubilità degli ateniesi, retrospettivamente da includere nelle cause della disfatta finale della spedizione, sono da Voigt colte anche nelle varie figure di postulanti che, alla diffusione della notizia dell'edificazione di Nubicuculia, accorrono entusiasti da Atene per unirsi alla nuova comunità e abbracciare il nuovo credo, fiduciosi di ricevere un paio di ali dal "Volksbeglucker"-Pisetero:

Tausende dieser Vogelsüchtigen seien auf dem Anmarsch, um ins Vogelreich aufgenommen zu werden: in allem ein Spiegelbild des wetterwendischen Volks von Athen, das bald dem einen, bald dem andern Volksbeglucker zujubelte. So erscheinen sie denn, einer nach dem andern, die Vogelberauschten, um von Ratefreund Flügel zu bekommen. Auch hier wieder ist alles episodisch ausgeschmückt, mit Anspielungen auf Athen ist nicht gespart.¹⁰⁹

L'opera non mancò di affascinare i letterati tedeschi dell'epoca classico-romantica, tra cui anche Goethe, che si dedicò alla traduzione dei *Vögel* nel 1780 e ne mise in scena una parte al castello di Ettersburg, a nord di Weimar, interpretando lui stesso il ruolo dell'affabulatore "Ratefreund"(Pisetero)¹¹⁰.

Nel caso di Jacob Grimm, il subbuglio politico destinato a sfociare in un dramma esiziale per gli ateniesi, a cui, ancorché fuori scena, la commedia fa riferimento, e la sublimazione di questo attraverso l'elemento mitico potrebbero aver fatto particolarmente leva sul suo interesse, considerando anche il noto, benché discontinuo, coinvolgimento personale nelle vicende tedesche di quei primi convulsi decenni del XIX secolo, a partire dal primo impiego come segretario presso il "Kriegskollegium", ottenuto nel gennaio 1806, pochi mesi dopo la conclusione dell'esperienza parigina con Savigny¹¹¹. Combattuto in quegli anni tra il proposito, sentito come obbligo morale, di contribuire fattivamente al sostentamento dei fratelli più giovani accettando incarichi attinenti alla propria formazione giuridica, che lo portavano a stretto contatto con la vita pubblica, e la naturale propensione ad un'esistenza appartata, dedita alla ricerca e agli studi letterari, Jacob sperimentò un percorso professionale condizionato in più occasioni dagli eventi storici e politici che prorompevano sulla scena tedesca a sovvertire l'ordine delle cose. Così l'occupazione francese e la conseguente trasformazione del

¹⁰⁹ Ivi, p. 102.

¹¹⁰ Herbert von Einem, *Anmerkungen* in Johannes Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, a cura di Herbert von Einem, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951, p. 579, nota di p. 22 e p. 580, nota di p. 32.

¹¹¹ Cfr. Jacob Grimm, *Selbstbiographie*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 8.

“Kriegskollegium” in una “Truppenverpflegungskommission” portò il giovane ad abbandonare l’impiego, per approdare poco dopo alla corte di Jérôme-Napoléon Bonaparte, re di Westfalia tra il 1807 e il 1813, con compiti amministrativi della biblioteca privata reale, ai quali successivamente si aggiunsero, conferiti direttamente dal sovrano, quelli di uditore presso il consiglio di stato¹¹². Dopo che egli ebbe vissuto come particolarmente dolorosa l’esecuzione dell’ordine di inviare in Francia i libri più preziosi della biblioteca, impartito all’avvicinarsi del conflitto bellico a Kassel, rappresentò una sorta di rivincita personale il recupero degli stessi da parte sua appena un anno dopo a Parigi, conseguentemente all’insperato ritorno al potere del vecchio principe elettivo, descritto nella *Selbstbiographie* come fonte di “unbeschreiblicher Jubel”¹¹³.

Con il ripristino dello “status quo” alla fine del 1813, dunque, Jacob fu chiamato a far parte del corpo diplomatico dello Hessen, e in qualità di segretario di legazione si trovò ad accompagnare gli inviati presso gli eserciti alleati, viaggiando attraverso la Germania, la Francia e la Svizzera, a condurre delicate missioni ai fini del riottenimento dei tesori artistici trafugati dai francesi, nonché a partecipare al congresso di Vienna, dove soggiornò dall’autunno 1814 al giugno 1815, traendo a suo dire anche rilevanti vantaggi per i propri interessi letterari, secondo quella commistione tra concreta esperienza politica e parallela prosecuzione di attività di ricerca che caratterizzò i periodi forse più intensi della sua esistenza. Questa sembrò definitivamente venir meno nel 1816, con l’accantonamento della proposta di un nuovo incarico come “Gesandtschaftssekretär” presso il “Bundestag” di Francoforte, a favore di un posto di bibliotecario insieme al fratello¹¹⁴.

Una nuova irruzione di eventi politici nella vita privata e, al tempo stesso, l’inequivocabile segno dell’avvenuta maturazione in Jacob di una coscienza politica ben definita, si ebbero con i fatti che misero fine all’esperienza accademica dei Grimm presso l’Università di Göttingen, iniziata nel 1829. La revoca nel 1837 da parte del nuovo sovrano di Hannover, l’anti-liberale Ernst August II, della costituzione accordata quattro anni prima dal fratello Wilhelm IV, a cui egli era succeduto, è da Jacob in *Über meine Entlassung* paragonata ad un atto sconvolgente, che prorompe a strapparlo

¹¹² Ivi, pp. 9-10.

¹¹³ Ivi, p. 12.

¹¹⁴ Ivi, pp. 12-14.

dall'uniforme quotidianità delle sue "innocue" occupazioni, mentre l'adesione alla protesta formalizzata dal collega Friedrich Dahlmann, che avrebbe portato al licenziamento di tutti i sottoscrittori, ad una reazione inevitabile, cui per motivi etici sarebbe stato impossibile sottrarsi:

Was ist es denn für ein Ereignis, das an die ablegne Kammer meiner einförmigen und harmlosen Beschäftigung schlägt, eindringt und mich herauswirft? [...] nicht zauderte, der Stimme meines Gewissens zu folgen. [...]

*Wie ein ruhiger wandelnder Mann in ein Handgemenge geräth, aus dem ein Ruf erschallt, dem er auf der Stelle gehorchen muß, sehe ich mich in eine öffentliche Angelegenheit verflochten, der ich keinen Fußbreit ausweichen darf [...]*¹¹⁵

Ludwig Denecke indica la contestazione dei "Göttinger Sieben" come il punto cruciale della vita politica di Jacob Grimm e, in termini storici, la reputa riconducibile alla serie di "Verfassungskämpfe" che ebbero luogo in Germania nella prima metà del 1800, negando, quindi, all'azione il carattere di spontaneità e il valore quasi esclusivamente morale che Jacob "manu propria" vorrebbe attribuirle¹¹⁶. Secondo lo studioso, infatti, è opportuno considerare Jacob come un'autentica "personalità politica", che, senza aver mai aderito a nessuna ideologia, partito o gruppo politico specifico, formò la propria visione in base alla mera osservazione dei fatti e all'esperienza personale¹¹⁷.

In questo senso, un altro capitolo rilevante è costituito dalla partecipazione in qualità di deputato alla "Nationalversammlung" del 1848, riunione a Francoforte del primo parlamento nazionale liberamente eletto, finalizzata alla stesura di una costituzione democratica a seguito dei moti di marzo. A Jacob Grimm fu in quell'occasione riservato un posto d'onore, in prima fila davanti alla presidenza, e numerosi furono i suoi interventi come oratore, critici in particolare nei confronti della nobiltà e a sostegno dei diritti costituzionali civili¹¹⁸.

Il popolo nella sua totalità, o meglio, il suo spirito, il "Volksgeist" – ricorda Denecke – era per lui da ritenere l'unico vero protagonista della vita politica; del "Gesamtvolk" si sentiva anch'egli parte e ad esso attribuiva la capacità di discernere la soluzione

¹¹⁵ Jacob Grimm, *Über meine Entlassung*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. I, p. 28.

¹¹⁶ Cfr. Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, cit., pp. 134-135.

¹¹⁷ Ivi, p. 133.

¹¹⁸ Ivi, p. 140.

migliore per ogni situazione, mentre la sua libertà e la sua unità, nel rispetto di quelle di ogni altro popolo, erano da perseguire come principali obiettivi programmatici¹¹⁹.

Allo stesso anno, il 1848, risale, tra l'altro, la pubblicazione della *Geschichte der deutschen Sprache*, nella cui dedica a Karl Lachmann, oltre a definire l'opera "politica", quanto al suo scopo di mettere in luce il ruolo determinante del popolo tedesco nella storia europea della tarda antichità, Jacob inserisce un riferimento ai moti rivoluzionari e all'imminente conquista popolare della libertà¹²⁰. L'utilizzo – già analizzato nei suoi collegamenti con *Ein Märchen* – in questo contesto della figura fiabesca degli uccelli, colti nella tipica propensione a scambiarsi cruciali informazioni sui destini umani, dà origine, di fatto, alla replica di quell'associazione tra eventi politici correnti, con il popolo come protagonista, e "Vögel" presentati nella luce del mito, che costituisce l'essenza stessa dell'"Aristophanisches Drama".

Al di là dei contorni ambigui che caratterizzano Nubicuculia e i suoi abitanti, sia per le incerte prospettive di un ritorno a una realtà pre-politeistica, 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, distinte nelle varie specie, in ambito mitologico. Il "Leitmotiv" stesso della commedia, ovvero la fondazione della città di "nuvole e cuculi", 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 degli uccelli, e, pertanto, della contiguità del loro raggio d'azione con la dimora degli dèi, ritenuta ubicata sopra le nubi. Di tale prerogativa, che – non solo in quella greca, ma anche in altre culture – induce ad assegnare ai volatili 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, dal quale si sviluppa la vicenda, 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:

¹¹⁹ Ivi, pp. 142-143.

¹²⁰ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. IV.

Pisetero – Guarda su, adesso. [...] Visto niente?

Upupa – Sì: nuvole e cielo.

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.¹²¹

Dall'appartenenza ad 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 paesi diversi, nasce la diffusa supposizione del possesso da parte degli uccelli di una grande conoscenza, in materia di cose sia terrene che ultraterrene, che – come abbiamo visto – costituisce il tratto da cui sono connotati i “Waldvögel” del *Mährchen* grimmiano, mutuato dall'opera del Basile. A questo proposito, negli *Uccelli* di Aristofane Tereo è accreditato come “signore degli alati” e, come afferma Pisetero, 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 [...]¹²²

Ancor più emblematici al riguardo, e tra i più suggestivi della commedia, sono i versi con cui il coro, che è composto da una moltitudine di uccelli di diverse specie, attesta la possibilità dei volatili di venire a contatto con realtà precluse agli uomini comuni, arrivando a librarsi fin su terre favolose e oggetto di miti, come quella in cui vive Cleonimo-albero, che germoglia a primavera e perde le foglie in autunno, o la fosca zona di transizione prima degli inferi, in cui i vivi e i morti godono di un'anomala commensalità:

Coro – Molte nuove sorprendenti cose abbiamo visto svolazzando. Cresce ad esempio uno strano albero piuttosto lontano da Coraggia: Cleonimo buono a niente non più che strizza e paura. Di primavera questi sempre germoglia [...] Lontano c'è un altro paese vicino alla regione delle tenebre [...] Ove gli uomini

¹²¹ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., pp. 501-503, vv. 175-192.

¹²² Ivi, p. 499, vv. 114-121.

*banchettano coi trapassati si intrattengono seco tranne la sera: a quell'ora non è più consigliabile ritrovarcisi.*¹²³

Legata al sapere accumulato durante i loro continui spostamenti in volo, è poi la convinzione che gli uccelli siano depositari di informazioni preziose per l'uomo, talora determinanti per la sua salvezza o per un insperato capovolgimento della sua sorte, come accade a Grauhild in *Ein Märchen*, all'apprendere, con l'aiuto della volpe, di tutto quello che i "Waldvögel" sanno sul passato, le origini, l'attuale ubicazione del principe suo sposo e la cura adatta a guarirlo dalle ferite¹²⁴. Tale prerogativa compare anche tra le argomentazioni di Pisetero a sostegno dell'opportunità di un avvicendamento degli uccelli agli dèi olimpici quali sovrani del cosmo, ed è esplicitata nell'enumerazione di alcuni dei vantaggi la cui fruizione sarebbe, in tal caso, assicurata in modo permanente agli uomini. Tra questi vi sarebbe il trasferimento della conoscenza riguardo le rotte più sicure per mare, insieme a un puntuale aggiornamento della situazione metereologica, al fine di eliminare qualsiasi rischio di naufragio per i naviganti, e, sempre nel corso di sistematiche consultazioni, la rivelazione del nascondiglio di antichi tesori, che garantirebbero agli uomini inaspettate ricchezze:

Pisetero – Quando li consultano [gli uomini] per altre cose, gli uccelli gli indicheranno le migliori. All'indovino indicheranno i traffici più sicuri, così non si muore più per mare.

Corifeo – Come si fa a non morire?

Pisetero – Penserà sempre un uccello a predirgli il viaggio: 'Non imbarcarti oggi, viene tempesta!', 'Parti oggi, guadagno sicuro!' [...]

*Pisetero – Gli mostereranno i tesori di argento nascosti dagli antenati. Loro li sanno [...]*¹²⁵

A seguire, quale ulteriore elemento che connota gli uccelli come creature che superano l'uomo in più ambiti, offrendogli ragione di continua fascinazione, emerge la credenza popolare che assegna una straordinaria longevità ad alcune loro specie, collocandole, in un certo senso, a metà strada fra i mortali e gli immortali. Nella fattispecie è citata la cornacchia, che secondo la tradizione classica usufruirebbe di un'esistenza lunga nove volte quella di un uomo, e a cui, in questo caso, è riconosciuto

¹²³ Ivi, pp. 587-589, vv. 1470-1489.

¹²⁴ Cfr. Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, cit., p. 346.

¹²⁵ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., pp. 525-527, vv. 593-601.

da Pisetero addirittura anche il potere di trasmettere questa condizione agli uomini, una volta questi abbiano sostituito gli uccelli alle tradizionali divinità:

Corifeo – E alla Vecchiaia, come ci arriveranno [gli uomini]? [...] O devono morire bambini?

Pisetero – No perdio, pensano gli uccelli a dargli ancora trecento anni.

Evelpide – E dove li pigliano?

*Pisetero – Dove? Dai loro: non lo sai che ‘cinque umane generazioni vive la gracida cornacchia’?*¹²⁶

Richiami più espliciti ad una partecipazione degli uccelli al sovranaturale sono successivamente espressi dai versi con cui il coro confronta la natura di questi animali con quella degli uomini, contrapponendo la fragilità di questi ultimi, legati alla materialità e alla caducità delle cose terrene, fisicamente lontani dalla volta celeste e dalla conoscenza delle sue leggi eterne e assolute, con la maggiore vicinanza agli dèi e il carattere etereo, quindi apparentemente meno deperibile, dei primi. In particolare, è da rilevare come si presupponga acquisito negli spettatori, in quanto proprio della cultura greca, il concetto di una naturale domestichezza degli uccelli con la dimensione divina e, conseguentemente, quello del possesso da parte loro di informazioni preziose, il cui trasferimento è qui offerto agli uomini in cambio di venerazione. Grazie ai volatili, pronti a rivelare i segreti relativi alla nascita del cosmo e degli dèi, diventerebbero, tra l'altro, superflue le numerose speculazioni sull'argomento, come quelle del sofista Prodicò qui citato¹²⁷:

*Orsù uomini nati ad un'oscura vita, più simili alla stirpe delle foglie, di scarsa possa, impasto di fango, frotta di ombre fugaci, effimeri, implumi, ciechi mortali, creature simili al sogno, prestate attenzione a noi immortali, sempiterni, eteri, che non conosciamo vecchiaia, dal senno imperituro; se da noi imparate come stanno esattamente le cose del cielo, e imparate a distinguere le razze dei volatili [...] a Prodicò da parte mia potete dirgli di andare al diavolo, per sempre!*¹²⁸

La relazione tra l'esortazione rivolta dal coro agli uomini, formulata affinché essi confidino pienamente nelle capacità cognitive degli uccelli e vi si affidino, e il ruolo sacrale di questi animali nell'antica Grecia è ben rilevata nel saggio di Zannini, che in questo contesto ricorda anche l'importanza nel mondo ellenico dell'ornitomanzia:

¹²⁶ Ivi, p. 527, vv. 606-609.

¹²⁷ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 532, nota 26).

¹²⁸ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 533, vv. 685-692.

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, tramiti per l'espressione della volontà divina, strumento di rapporto col sovrumano per mezzo dell'ornitomanzia.¹²⁹

Nella commedia diretti riferimenti a quest'antica arte divinatoria, diffusa anche in altre culture oltre quella greca, si trovano poco più oltre, nei versi in cui il coro equipara la propria specie direttamente a dèi vaticinatori per eccellenza, come Apollo¹³⁰, e a località della Grecia come Dodona¹³¹ e Delfi¹³², il cui nome era associato alla presenza dei celebri oracoli, a significare che le profezie e, in genere, gli auspici, il cui ricorso era all'epoca abituale prima di intraprendere qualsiasi attività di un certo rilievo, avevano il loro fulcro nello studio del volo, del grido e del comportamento degli uccelli:

*Vedi, per voi siamo Ammone, Delfi, Dodona, Febo Apollo. Voi ricorrete agli uccelli per ogni necessità: per il commercio, per le provviste, per le nozze di qualcuno. Tutto quello che si può indovinare, lo chiamate 'auspicio' [...]*¹³³

Comunemente utilizzati in pratiche divinatorie – ricorda Domenico Comparetti nell'introduzione a *Gli Uccelli di Aristofane*¹³⁴ – erano, inoltre, i tipi di volatili a cui si affidano, dopo averli a tal fine acquistati, Pisetero ed Evelopide nella ricerca di Tereo-upupa. Il gracchio e la cornacchia con cui i due uomini compaiono in scena all'inizio della commedia, infatti, li hanno istintivamente guidati lontano da Atene attraverso lande sconosciute, e su per aspri pendii fino a quello spazio mitico, fuori dal mondo civilizzato che la cima rocciosa scelta da Tereo come dimora, silvestre e rada di alberi – adatta, dunque, alla nidificazione dell'upupa – in ultima analisi rappresenta. In questo modo, con le figure dei due corvidi – da Ferdinando Russo definiti, in *Aristofane – Autore di Teatro*, “uccelli-bussola”¹³⁵ – la commedia introduce, sin da subito, gli uccelli come creature dalla natura straordinaria, le quali, grazie a misteriose capacità sensoriali,

¹²⁹ Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 57.

¹³⁰ Cfr. Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1958, pp. 28-29.

¹³¹ Ivi, p. 90.

¹³² Ivi, p. 82.

¹³³ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., pp. 533-535, vv. 716-720.

¹³⁴ Cfr. Domenico Comparetti, *Introduzione in Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, cit., pp. XVII-XVIII.

¹³⁵ Cfr. Carlo Ferdinando Russo, *Aristofane – Autore di Teatro*, Sansoni Editore, Firenze 1962, pp. 240-241.

riescono rintracciare a “più di mille stadi”¹³⁶ di lontananza Tereo-upupa, loro signore e “trait-d’union” tra esse e il mondo degli uomini. Tramite l’intercessione di questo personaggio, da Aristofane tratteggiato come ibrido frutto di un processo metamorfico non arrivato ad intero compimento, si dimostra possibile per gli uomini beneficiare di un rapporto più stretto e diretto con una stirpe animale depositaria di conoscenze dall’utilità spesso cruciale, con l’indiretta conseguenza, visto la tradizionale vicinanza al numinoso degli uccelli, di accorciare anche la distanza con gli dèi. Con l’avvicendamento, poi, prospettato dalla commedia, degli uni agli altri, ovvero degli “intermediari” ai destinatari stessi dei sacrifici e delle offerte, la razza umana usufruirebbe addirittura di un’elevazione nella gerarchia spirituale, raccogliendo – come esposto nei dettagli da Pisetero e confermato dal coro – vantaggi sia pratici (ricchezze materiali, longevità etc.) che di tipo cognitivo, quali l’iniziazione ai segreti del cosmo e del mondo ultraterreno.

Un altro aspetto, infine, della stretta connessione con la sfera religiosa che la cultura greca riconosceva agli uccelli, è costituito dai rapporti particolari tra le loro singole specie e i singoli dèi, a cui nella commedia si richiama brevemente Pisetero, tra le varie argomentazioni addotte ai fini di una rivendicazione della supremazia degli alati. Nello stile comico che contraddistingue i dialoghi tra i due ateniesi, e nel modo irriverente con cui Aristofane era solito tratteggiare le divinità, sono dunque ricordati il nesso tra Zeus e l’aquila, appartenente, insieme alla folgore e allo scettro, alla simbologia del signore degli dèi¹³⁷, quello tra la figlia Atena e la civetta, a lei sacra, e quello tra Apollo e lo sparviero:

*Pisetero – Ma la più grossa di tutte è che Zeus, l’attuale regnante, fa il re con un volatile in testa – l’aquila naturalmente –, la figlia invece con una civetta, e Apollo, come attendente, ha uno sparviero.*¹³⁸

¹³⁶ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 489, v. 6.

¹³⁷ Cfr. Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 319.

¹³⁸ Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 521, vv. 518-520.

II.4 – Gli uccelli come argomento specifico negli scritti di Jacob Grimm

II.4.1 – La *Deutsche Mythologie*

Il particolare ruolo assegnato agli uccelli dall'uomo, a valere soprattutto nella parte più antica della sua storia, è oggetto specifico di alcuni scritti di Jacob, così come altri, al tempo stesso, rivelano un acceso interesse di tipo naturalistico per questa specie animale in sé.

Nell'analisi delle credenze pagane comuni ai vari popoli tedeschi prima di essere convertiti al cristianesimo, sviluppata nei tre volumi della *Deutsche Mythologie* (1835), una rassegna delle diverse “Vogelfiguren” trova spazio nel XXI capitolo, *Bäume und Thiere*, dedicato allo speciale rapporto tra divinità e determinate tipologie vegetali e animali. Nell’“incipit” viene premesso come tali rapporti siano da iscrivere in una visione arcaica del mondo, che presume, rispetto ai moderni, non solo un maggior grado di vitalità in ogni manifestazione della natura, ma anche la facoltà di adottare forme diverse da parte di una stessa entità o creatura. Alle piante erano attribuite elevate capacità sensoriali, le bestie erano ritenute in grado di usufruire di un proprio linguaggio avanzato così come di comprendere quello umano, gli uomini e gli dèi – soprattutto – di tramutarsi in rappresentanti del mondo animale o vegetale. Torna, dunque, l'ipotesi, cara a Jacob, di una compatibilità linguistica tra “Menschen” e “Thiere”, che, già indicata in più occasioni come condizione tipica del “Goldnes Zeitalter” e – nel saggio *Wesen der Tierfabel* – come presupposto per una completa assimilazione degli animali nella dimensione poetica, è qui¹³⁹ evocata in riferimento alla percezione della natura dei primi popoli. E' la convinzione di questi riguardo al frequente esercizio delle abilità metamorfiche da parte degli dèi, in ogni caso, ad essere colta, in questo contesto introduttivo, come principale motivazione di un approccio sacrale verso alcune piante o specie animali, capace, in alcuni casi, di dare adito all'instaurazione di culti veri e propri a loro dedicati:

Da nach der Ansicht des Heidenthums die ganze Natur für lebendig galt, den Thieren Sprache und Verständnis menschlicher Rede, den Pflanzen Empfindung zugegeben, unter allen Geschöpfen aber vielfacher Wechsel und Übergang der Gestalten geglaubt wurde; so folgt von selbst, dass einzelnen ein höherer Werth

¹³⁹ Il breve richiamo alla sensibilità delle piante e al linguaggio degli animali appare nella seconda edizione della *Deutsche Mythologie*, uscita nel 1844, ed è assente nella prima (Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1835).

*beigelegt, ja dieser bis zur göttlichen Verehrung gesteigert werden konnte. 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.*¹⁴⁰

L'indagine condotta sugli animali oggetto di venerazione è da Jacob dichiarata più fruttuosa rispetto a quella analoga sulle piante, che nel capitolo è esposta precedentemente, come conseguenza del fatto che i primi sono riconosciuti dall'uomo come a lui più affini e, rispetto al "muto" universo vegetale, avrebbero, sin dai tempi più remoti, stimolato maggiormente la sua curiosità. 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, nell'ambito del quale esso presta opera di servitore e messaggero, come il lupo e il corvo per Wuotan, oppure rappresenta la forma assunta dalla divinità in seguito a processi metamorfici, anche ai fini di epifanie estemporanee, con il risultato di un'elevazione spirituale dell'intera categoria zoologica interessata. Nel terzo caso l'animale sarebbe, invece, l'esito di una trasformazione subita dall'uomo come castigo divino, considerata una "Herabsetzung", che non darebbe, di regola, luogo alla fondazione di un culto apposito. A quest'ultima fattispecie sarebbero da ricondurre anche le rinascite in corpi di specie diverse dovute alla trasmigrazione delle anime, secondo l'antica teoria della reincarnazione¹⁴¹.

Già in questa fase introduttiva Jacob inserisce un richiamo all'elevato numero di episodi di metamorfosi, che – soprattutto nell'ambito della mitologia classica, con cui quella tedesca viene nell'opera sistematicamente confrontata – hanno per oggetto, a diverso titolo, "Vogelfiguren". Tra questi sono citati il cuculo, di cui, come ha offerto occasione di ricordare l'esame della commedia aristofanica, Zeus avrebbe assunto l'aspetto per congiungersi ad Era in tempi anteriori all'ufficializzazione della loro unione; il picchio, in cui fu tramutato dagli dèi il falegname Politecno, come anche Pico, re dell'Ausonia, dalla maga Circe per non aver corrisposto il suo amore¹⁴²; infine l'usignolo, relativo, tra i vari casi di metamorfosi in cui la sua figura è coinvolta, alla sorte di Procne, sfortunata sposa di Tereo, e, pertanto, attinente all'antefatto mitico la cui conoscenza è presunta negli spettatori degli *Uccelli*. Anche il menzionato "culto dell'eroe" su cui queste credenze avrebbero la possibilità di influire, è suscettibile di

¹⁴⁰ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, Marixverlag, Wiesbaden 2007, pp. 489-490.

¹⁴¹ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 495.

¹⁴² Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, cit., pp. 306-309, vv. 305-395.

rimandare a quel Tereo-upupa protagonista, insieme ai due ateniesi che rimettono nelle sue mani il proprio destino, della pièce teatrale riconosciuta da Jacob come paradigmatica, quanto al ruolo degli uccelli nella letteratura:

*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.*¹⁴³

Nella rassegna delle singole figure animali gli uccelli vengono introdotti prima dei rettili e dopo i mammiferi, tra i quali il maggior spazio viene riservato al cavallo, e in un sintetico confronto con questi ultimi torna in evidenza il bizzarro aspetto della “spettralità”, che, imputato alla “Unruhe”, di cui i volatili sarebbero portatori, nel saggio *Wesen der Tierfabel*, è qui da Jacob messo in relazione alla loro “agilità”, intesa presumibilmente come capacità di spostarsi rapidamente nell’aria, alla stregua degli spiriti. Tale osservazione non è peraltro contenuta nella *Deutsche Mythologie* del 1835, pur essendo questa cronologicamente assai vicina al saggio sopracitato, pubblicato l’anno precedente come primo capitolo di *Reinhart Fuchs*, e il fatto che sia stata inserita a distanza di nove anni nella seconda edizione – ampliata, del 1844, mentre la terza del 1854 è, a detta dell’autore, “completamente uguale alla seconda”¹⁴⁴ – avvalora, in un certo qual modo, la solidità nel tempo della concezione grimmiana degli uccelli come animali sospesi tra due mondi, liminari, la cui vicinanza al sovrannaturale sarebbe già percepibile nei tratti fisici e comportamentali.

Nello stesso passaggio è messa in luce la maggiore domestichezza degli antichi con i volatili, che sarà poi supportata con esempi tratti, tra gli altri, dalle cronache di Dietmar di Merseburg, risalenti al periodo a cavallo tra il X e l’XI secolo, e dalle iscrizioni presenti sulla tomba del celebre poeta medievale Walther von der Vogelweide, il cui nome costituirebbe già, in senso etimologico, una testimonianza di quell’arcaica familiarità:

*Mit den Vögeln lebte das Althertum 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.*¹⁴⁵

¹⁴³ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 495.

¹⁴⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 40.

¹⁴⁵ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 505.

E' poi segnalato come siano riscontrabili in molte religioni – dall'ebraismo all'antica mitologia greco-romana, estone e tedesca – rappresentazioni di entità ultraterrene (siano esse dèi, angeli o demoni) dotate di ali, prerogativa per eccellenza degli uccelli, mentre sempre questa specie animale avrebbe costituito oggetto privilegiato dell'attività metamorfica non solo di numerose divinità, sia maschili che femminili, ma, occasionalmente, anche di altre figure che rivestono un ruolo assai rilevante nel pantheon mitologico nordico, quali i giganti:

*Götter und Göttinnen pflegen sich in Vögel zu verwandeln, aber auch den Riesen ist diese Gabe eigen.*¹⁴⁶

L'esame delle "Vogelfiguren" prende inizio dalla categoria degli uccelli domestici, come il gallo e altri animali da cortile, il cui ruolo in ambito religioso è tradizionalmente quello di vittime sacrificali e riguardo ai quali Jacob ammette di non essere a conoscenza di molti altri "tratti mitici", per passare poi ai "wilde Vögel", ovvero l'aquila, il corvo, la cui figura è indicata come particolarmente frequente nei miti, nelle saghe e nei "Märchen" tedeschi e scandinavi, la rondine, il cigno, la cicogna, il picchio, la gazza, lo sparviero, il cuculo, l'usignolo, il pettirosso e la cinciallegra¹⁴⁷. La quantità di informazioni su ciascuna figura è assai variabile: alcune non sono oggetto che di pochi cenni, di altre – come la beccaccia o l'upupa – è menzionata la sola interscambiabilità, nell'ambito di specifiche saghe o credenze popolari, con altri uccelli il cui esame è, invece, più approfondito, mentre le trattazioni di più ampio respiro riguardano il cuculo, che incarnerebbe meglio di ogni altro la presunta facoltà profetica dei "Vögel" e a cui è riservato circa metà dello spazio dell'intera rassegna, e il picchio.

Prendendo spunto dai servigi prestati alla massima divinità nordica, Odino, da parte dei fidi corvi Huginn e Muninn, emergono, nel corso dell'analisi, anche alcune considerazioni di ordine generale, volte a mettere in rilievo il ruolo informativo degli uccelli, da essi rivestito soprattutto nei canti popolari. L'opera di divulgazione di notizie su cruciali accadimenti, così come quella di intermediazione nello scambio di messaggi tra persone lontane, è assegnata ai volatili sulla base della loro capacità di assistere da una postazione privilegiata al corso degli eventi e coprire rapidamente in volo lunghe

¹⁴⁶ Ivi.

¹⁴⁷ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 506-515.

distanze, coniugata – come sarà evidenziato più avanti in questo lavoro – ad un atteggiamento solitamente benevolo e generoso nei confronti degli uomini:

*In Volksliedern versehen Vögel gewöhnlich Botendienst, sie bringen Kunde von dem was vorgegangen ist und werden mit Meldungen entsendet.*¹⁴⁸

Correlato alla presunta conoscenza superiore degli alati, torna, quindi, il motivo di un loro spontaneo interessamento ai destini e alle vicende umane, al cui riguardo, come abbiamo visto, sono emblematiche le figure dei “Waldvögel” di *Ein Märchen*. Risulta, inoltre, come gli uccelli, ai fini della rivelazione di informazioni su questo tema, abbiano modo di attingere sia al passato, grazie alla cognizione di fatti già accaduti, che al futuro, attraverso poteri predittivi:

*In den Sagen reden Vögel untereinander von dem Geschick der Menschen und weissagen.*¹⁴⁹

Più oltre, quelle abilità metamorfiche che in apertura al capitolo sono poste al centro della “Naturanschauung” degli antichi come tipicamente esercitate dagli dèi, sono riconosciute anche ai “Vögel”, quale prerogativa di particolari specie. Non solo, dunque, come da Jacob premesso inizialmente, gli uccelli rappresenterebbero la forma più frequentemente assunta dagli dèi ai fini di epifanie o, sempre per volere di questi, dagli uomini come esito di “Herabsetzungen”, ma, ad avvalorarne e accrescerne l’aura di mistero e fascinazione, alcuni di loro sarebbero ritenuti in grado di gestire autonomamente tali processi.

Nella trattazione sul cuculo – che nella sua grande estensione già implica lo spessore di questa figura in ambito mitologico – Jacob ricorda come una credenza popolare di area tedesca ne attribuisse l’improvvisa scomparsa, dedotta dall’improvviso cessare del grido in un determinato momento dell’anno, alla sua trasformazione in sparviero:

*Weil des Kukuks Ruf um Johannis verstummt, nimmt der Volksglaube an, dass er sich nach dieser Zeit in einen Habicht wandle.*¹⁵⁰

Tali abilità metamorfiche, come riportato da Zannini in *Nephelokokkygia*, sarebbero state accreditate al cuculo anche dagli antichi greci e dai latini, i quali consideravano

¹⁴⁸ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

¹⁴⁹ Ivi.

¹⁵⁰ Ivi, p. 512.

quest'animale tendente ad una certa instabilità e, in quanto non più visibile nei periodi di presenza dello sparviero, capace di prenderne l'aspetto in determinate stagioni dell'anno. Il mutamento del colore delle penne del cuculo e la scomparsa del suo canto avrebbero rappresentato segnali inequivocabili della sua imminente metamorfosi¹⁵¹.

II.4.2 – Die Falkenjagd in Die Geschichte der deutschen Sprache

Un'altra opera, la *Geschichte der deutschen Sprache* del 1848, contiene, al pari della *Deutsche Mythologie*, una sezione specifica volta all'analisi della un tempo più stretta relazione tra "Menschen" e "Vögel", circoscritta al caso della caccia col falco, quale esempio di sua grande valorizzazione, ed inserita nel quadro più ampio di quell'esistenza a diretto contatto con gli animali e con la natura, di cui il testo, nella sua parte iniziale, si propone di approfondire le implicazioni linguistiche e culturali. Come in *Bäume und Thiere*, le pagine riservate agli uccelli, più precisamente ai "Raubvögel", che compongono il capitolo *Die Falkenjagd*, sono precedute da una rassegna sui mammiferi, oggetto del capitolo *Das Vieh*, in cui è esaminata l'etimologia dei vocaboli relativi alle loro specie domestiche, anche in questo caso a partire dal cavallo.

Dopo una 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, la trattazione sul falco, immaginifica e a tratti poetica, risulta per contrasto una sorta 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 durante la caccia agli stessi, "in primis" attraverso l'utilizzo dei cani¹⁵². La "Falkenjagd" è da Jacob presentata come uno dei più pregevoli risultati di questa grande domestichezza con gli animali degli antichi, in grado di addestrare persino uccelli così fieri e apparentemente inavvicinabili come i rapaci, e indicata come apice dell'arte venatoria, in cui il sopravvenuto utilizzo delle armi da fuoco, dichiarato più oltre causa di sleale e "spietato" squilibrio delle forze in campo, avrebbe segnato l'inizio della fase discendente della parabola. L'immagine poetica del cavaliere col falcone sul braccio e il

¹⁵¹ Cfr. Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, cit., p. 120.

¹⁵² Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 31.

cane al fianco, ai quali nessuna preda riuscirebbe a sfuggire, assurge a specchio di una sintonia dell'uomo con la natura ormai perduta, e in tal senso, è da accostare alla altrettanto suggestiva raffigurazione – posta, come abbiamo già visto, in apertura al secondo capitolo della *Geschichte* – dei popoli nomadi, colti nell'atto di affidarsi misticamente, durante le migrazioni verso occidente, ai segnali degli animali della foresta:

*Unser Althertum pflag aber nicht allein Hunde abzurichten, sondern auch Raubvögel zu zähmen, die es in die Luft auffliegen und nach der Beute stozzen 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?*¹⁵³

Della “Falkenjagd” è nel capitolo tracciata, attraverso testimonianze tratte dai testi più disparati, la storia: osservato nel I secolo d.C. da Plinio il Vecchio presso i Traci, come documentato nella sua *Naturalis Historia*, questo tipo di caccia sarebbe stato diffuso nel resto d'Europa durante i secoli successivi, così come in tempi ancor più remoti sarebbe stato praticato in medio oriente dagli arabi, i quali – secondo le annotazioni dell'imperatore Federico II del Sacro Romano Impero – avrebbero ideato il cappuccio da tenere calato sugli occhi dell'animale, e anche da tartari, turchi, persiani, cinesi e mongoli. A proposito di questi ultimi, Jacob riporta come lo storico Senang-Setsen nella sua opera attribuisca ad un lontano antenato di Gengis Khan il primo tentativo di addomesticare un astore a fini venatori, e come questo animale sia stato poi inserito nello stemma di quel popolo, all'epoca del padre del famoso condottiero mongolo¹⁵⁴.

Passi estratti dall'epistolario di San Bonifacio mettono in luce una 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 chiamate in causa quali prove dell'alto valore loro riconosciuto in area germanica già 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 attività ludica, fino all'epoca moderna:

¹⁵³ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 31.

¹⁵⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., pp. 33-35.

*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.*¹⁵⁵

Il fascino esercitato su Jacob dal raffinato esempio di sintonia tra uomo e animale che la “Falkenjagd” rappresenta, traspare anche dalla precisa rivendicazione di tale pratica quale elemento distintivo della cultura germanica rispetto a quella classica. Al pari dell’arcaica tipologia di “Thierfabel” in cui l’orso è posto 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, dai quali essi l’avrebbero mutuata: dai Traci, menzionati da Plinio, attraverso i geti, popolazione stanziata presso l’ultimo tratto del Danubio, le cui presupposte connessioni con i goti e gli antichi tedeschi – recepite dall’opera dello storico del V secolo d.C. Jornandes – rivestono nella *Geschichte der deutschen Sprache* un ruolo fondamentale. Nonostante ai romani e ai greci sia da Jacob accreditato il raggiungimento di ottime conoscenze ornitologiche, anche in materia di rapaci, sarebbe da escludere da parte loro un impiego di questi uccelli a scopi venatori, nell’ambito di un’attività che, per quanto non riscontrabile negli scritti di Plinio e Tacito sulla Germania, i tedeschi avrebbero già praticato 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.*¹⁵⁶

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 era solito tornare a posarsi dopo essere stato liberato dal falconiere contro la preda¹⁵⁷.

Oltre al confronto della terminologia relativa a questo tipo di uccelli nelle varie lingue – così come effettuato per i mammiferi nel capitolo precedente – altre parti di

¹⁵⁵ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 33.

¹⁵⁶ Ivi, p. 33.

¹⁵⁷ Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 32.

Falkenjagd sono riservate al falco in sé come animale, e si richiamano sia all'utilizzo della sua figura nella letteratura, tramite citazioni di passi poetici che ne mettono in luce le caratteristiche più nobili ed esempi a dimostrazione della sua frequente presenza nelle saghe germaniche, che allo studio della specie da un punto di vista scientifico, con l'inclusione di osservazioni ricavate dai trattati di Plinio il Vecchio, Alberto Magno, Federico II. Queste ultime, relative soprattutto alla classificazione delle sottospecie (girfalco, montanaro, pellegrino, etc.) e alla comparazione con specie affini (astore, sparviero), denotano di per sé come l'interesse verso questi animali abbia indotto Jacob ad approfondirlo anche su vari testi di tipo naturalistico¹⁵⁸.

Dall'accostamento del nome di una sottospecie di falco, detta "sacer", al termine francese "sacre" e dal parallelo con il caso dei vocaboli greci "ἰέραξ" (falco) e "ἱερός" (sacro) che condividono la stessa radice¹⁵⁹, viene, infine, preso spunto per accennare anche alla ricezione di questo tipo di rapaci nelle credenze dei popoli, e tornare in tal modo alla tematica del rapporto tra religione e animali, "Leitmotiv" del capitolo *Bäume und Thiere* della *Deutsche Mythologie*, in cui – come abbiamo visto – emerge il ruolo privilegiato rivestito in tale ambito dagli uccelli e dalla cui rassegna, a proposito, è stranamente esclusa la figura del falco. In *Falkenjagd* è riportata la credenza popolare alla base del termine svevo "Wannenwäher / Wanneweihe", equivalente a falco "tinnunculus" o gheppio: la sua nidificazione presso le abitazioni sarebbe stata di buon auspicio ed agevolata da parte degli abitanti con l'apposizione di "vaschette" sui muri esterni, in quanto questo piccolo rapace, ritenuto sacro, sarebbe stato in grado di scongiurare su di esse l'abbattimento di fulmini¹⁶⁰. Parimenti è da Jacob ricordato come gli antichi egizi avessero posto fra gli uccelli più sacri un rapace, la cui figura, ricorrente nei geroglifici, potrebbe corrispondere ad un astore o a uno sparviero, mentre, in conclusione al capitolo, l'antichissima tradizione della "Falkenjagd", fortemente radicata presso i tedeschi e gli slavi, viene messa in relazione con l'inclusione nella sfera religiosa di rapaci come l'albanella e il gheppio:

*[...] hinzugenommen die Zeugnisse für die Heiligkeit des Weißen, Wanneweihen und Krahuc wird das hohe Alterthum der Falkenjagd bei Deutschen und Slaven kaum dem Zweifel unterliegen.*¹⁶¹

¹⁵⁸ Ivi, pp. 36-37.

¹⁵⁹ Ivi, p. 36.

¹⁶⁰ Ivi.

¹⁶¹ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 37.

II.4.3 – *Über den Schlaf der Vögel*

Un'accentuata curiosità verso gli uccelli, diretta a indagare anche da un punto di vista scientifico e razionale quegli aspetti comportamentali che contribuiscono a conferire a questi animali particolare fascino, è all'origine del saggio *Über den Schlaf der Vögel*, oggetto di una "Vorlesung" tenuta nel marzo del 1862 presso la "Akademie der Wissenschaften" di Berlino, di cui entrambi i fratelli divennero membri dopo il trasferimento da Kassel nella capitale prussiana, avvenuto nel 1840 su invito del monarca Friedrich Wilhelm IV.

In questo scritto Jacob affronta e sviluppa il tema della singolare postura assunta da molti uccelli, quando al momento di addormentarsi nascondono il capo sotto un'ala, che sarebbe degna di attenzione non solo di per sé, ma anche quale 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.*¹⁶²

L'ambito in cui il saggio si colloca è, dunque, quello naturalistico, in quanto direttamente attinente all'ornitologia, la scienza che studia gli uccelli, riguardo cui, ancorché l'autore come premessa si dichiara in questo campo "unbewandert", colpisce il gran numero di testi chiamati in causa nel corso della trattazione, debitamente esaminati e confrontati sull'argomento: dall'opera del grande naturalista svedese Carl Linnaeus, padre della moderna classificazione scientifica degli organismi viventi, e del suo continuatore francese George Cuvier, citati insieme nell'"incipit", al lavoro dell'ornitologo statunitense John James Audubon, i cui sei volumi sugli uccelli d'America sono da Jacob definiti accurati, oltre che corposi, e appassionanti, alla *Storia degli Animali* di Aristotele, per cui è espresso un pari apprezzamento, alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, al *Buch der Natur* di Konrad von Megenberg, il primo naturalista tedesco vissuto nel XIV secolo, fino ad opere di studiosi coevi come i *Naturstudien* di Hermann Masius e la *Naturgeschichte der Vögel Deutschlands* di Johann Friedrich Naumann, fondatore della scienza ornitologica in Europa. Sono inoltre

¹⁶² Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, Vol. VII, p. 485.

menzionati *L'Oiseau* dello storico francese del Settecento Jules Michelet, segnalato come testo suggestivo, sebbene dilettantistico, in quanto tratta di storia naturale da un punto di vista non puramente scientifico, la *Petino-Theologie (oder Versuch, die Menschen durch nähere Betrachtung der Vögel zur Bewunderung Liebe und Verehrung ihres mächtigsten, weissest- und gütigsten Schöpfers aufzumuntern)* dell'ornitologo e pastore tedesco Johannes Heinrich Zorn, che incoraggia l'osservazione degli uccelli come mezzo per rafforzare la propria fede religiosa e l'ammirazione per il creato, la *Naturgeschichte Deutschlands* del naturalista e ornitologo Johann Matthäus Bechstein, celebre per i suoi studi sugli "Stubenvögel" o uccelli canori, nonché il *De Natura Deorum* di Cicerone, per la parte sulla natura contenuta nel secondo volume, e gli scritti sulla "Falkenjagd" dell'imperatore Federico II, da Jacob già utilizzati nell'omonimo capitolo della *Gechichte der deutschen Sprache*.

L'insieme di tutti questi testi – dell'opera del tedesco Christian Brehm, autore di numerosi libri sugli uccelli a partire dagli anni Venti del 1800, è riconosciuta l'autorevolezza, pur ammettendo di non avere ancora preso visione – costituisce il vasto campo in cui Jacob dichiara di aver indagato, senza grosso successo, alla ricerca di interpretazioni e approfondimenti relativi allo "Schlaf der Vögel", e riguardo cui, pertanto, a partire dall'opera di Linnaeus e Cuvier in apertura al saggio, si pone in modo critico. All'assenza di esaurienti riscontri e informazioni da parte degli studiosi sul tema, egli ascrive una certa difficoltà di osservazione del fenomeno (da imputare almeno in parte, come verrà specificato più avanti, alla sua cadenza nelle ore notturne e all'ubicazione solitamente appartata); ad esso, nondimeno, pur in veste dichiarata di "unbewanderter Naturforscher", egli lascia intendere che possa essere legato 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.¹⁶³

In realtà, come meglio specificato nel corso del saggio, molti dei testi esaminati non mancano di riferirsi in qualche modo alla curiosa postura dei volatili nel sonno, rilevando nella maggior parte dei casi non solo l'atto di nascondere il capo sotto un'ala,

¹⁶³ Ivi.

ma anche quello, ad esso spesso associato ed altrettanto peculiare, di ritrarre una delle zampe senza abbandonare la posizione eretta, più precisamente quella in corrispondenza dell'altra ala, per motivi di bilanciamento del peso corporeo. I vari passaggi sull'argomento, da Jacob raccolti e riportati, sono, tuttavia, circoscritti ad alcuni uccelli – tipicamente le gru – e si limitano a descrivere quanto osservato, mentre quello a cui egli aspira è un approccio più strutturato, finalizzato ad un'analisi approfondita del fenomeno e a un confronto sistematico tra le specie. L'ornitologo statunitense Audubon, ad esempio, di cui è elogiata la grande 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 il proprio fine e collaudato intuito per congetture scientifiche in proposito¹⁶⁴. Aristotele, autore di pagine ricche di particolari sull'aspetto fisico, gli impulsi istintuali e le attività degli uccelli, avrebbe, quanto al sonno, anch'egli accenato appena a quello della gru, omettendo commenti e riflessioni, e parimenti è detto di Plinio e Konrad von Megenberg¹⁶⁵, tanto che a Jacob sembra opportuno identificare proprio in quest'animale la specie in cui le leggi naturali che regolano lo “Schlaf der Vögel” sarebbero più visibili e in misura maggiore suscettibili di attirare l'attenzione umana:

*Es scheint, als werde das Naturgesetz vom Schläfe der Vögel, das wir hier behandeln, der menschlichen Betrachtung von jeher am Beispiel der Kraniche zunächst sichtbar.*¹⁶⁶

Ai riscontri testuali degli studiosi sul sonno di singole tipologie di uccelli, quali, oltre a quelli sopracitati sulle gru, altri degli ornitologi Masius e Naumann sulle anatre¹⁶⁷, Jacob accosta esperienze proprie e testimonianze orali, a completamento di una rassegna sull'argomento che, inclusiva delle principali categorie di volatili, possa rappresentare, per sommi capi, il primo tentativo di colmare un vuoto percepito come lacuna dell'ornitologia. A tal fine, sulla base di informazioni presentate come di indubbia e

¹⁶⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 485.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 485-486.

¹⁶⁶ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 487.

¹⁶⁷ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 489.

condivisa fondatezza, ancorché dalla fonte imprecisata (*Soviel mir bekannt ist*¹⁶⁸), egli riconduce all'abitudine di avvalersi di un'ala come riparo nel sonno l'intera classe degli "Schwimmvögel", 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 assicurata da un non meglio specificato "Naturforscher"¹⁶⁹, presumibilmente attraverso contatti personali. A dimostrazione di quanto la postura in esame sia connaturata alle specie considerate e, come tale, rilevabile sin dai primi giorni di vita di ogni esemplare, sono, invece, utilizzati ricordi personali relativi a piccoli volatili colti nell'atto istintivo di nascondere il capo sotto l'ala ancora implume, la cui permanenza nella memoria sin dai giorni lontani dell'infanzia (all'apparizione del saggio l'autore aveva compiuto 77 anni) prova, d'altra parte, come questi animali risvegliassero già la curiosità di Jacob bambino. La stessa fonte, i ricordi legati al cortile dei genitori come campo di indagine naturalistica, è scandagliata alla ricerca di verifiche riguardo ad altre tipologie di uccelli, ma si rivela non in tutti i casi in grado di offrire pari affidabilità:

*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.*¹⁷⁰

Seguendo lo schema di un'ideale trattazione scientifica, in cui alla presentazione e al confronto di un insieme di dati fa seguito l'elaborazione di supposizioni e conclusioni, Jacob presume poi l'esito negativo di una ricognizione del fenomeno presso i gufi, imputandone il motivo alle grandi dimensioni del capo e alla ridotta flessibilità del collo, esclude su base empirica lo storno, di cui numerosi sarebbero gli esemplari esaminabili in cattività¹⁷¹, e procede estendendo le osservazioni raccolte su una specie

¹⁶⁸ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 489.

¹⁶⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 490.

¹⁷⁰ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 494.

¹⁷¹ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, pp. 492-493.

ad altre dotate di proprietà fisiche simili, com'è il caso della gru nei confronti degli aironi, delle beccacce e delle cicogne:

*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.*¹⁷²

Rispetto alle due singolari abitudini comportamentali considerate – “Schnabel einstecken” e “Fuß aufheben” – viene proposta una ripartizione delle varie specie di uccelli, accomunando quelle che durante il sonno le adottano entrambe, indicata come possibilità più probabile, una sola delle due – caso più raro – o nessuna¹⁷³; vengono incoraggiati, inoltre, ulteriori contributi sull'argomento, soprattutto ai fini dell'individuazione delle cause di tali fenomeni¹⁷⁴. Nell'avanzare la propria ipotesi in merito, Jacob ritiene opportuno ricondurre tali aspetti all'ambito dell'inconscio, tema, tra l'altro, di grande interesse, in particolare nelle sue connessioni con il sonno e il sogno, presso i romantici tedeschi e da essi affrontato in campo oltre che narrativo, da parte ad esempio di Wackenroder (*Raffaels Erscheinung*) o E.T.A. Hoffmann (*Nachstücke*), anche scientifico, dal medico e naturalista Gotthilf Schubert (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Die Symbolik des Traumes*), il quale sotto quest'aspetto può essere reputato precursore di Sigmund Freud.

In linea con le premesse dell'indagine di Schubert, Jacob identifica il tramonto del sole e il calare della notte con il momento in cui, man mano che l'essere animato si abbandona inevitabilmente al sonno, vengono sospese le attività dettate dalla volontà e dall'arbitrio, mentre proseguono il loro corso quelle da esse indipendenti, come il respiro e la circolazione sanguigna. A queste sarebbe assimilabile l'atto, comune presso molte specie di uccelli, di nascondere il capo sotto un'ala, in quanto anch'esso effettuato automaticamente, in risposta a quegli influssi che, emanati dalla terra non più riscaldata dai raggi solari, provocherebbero miriadi di reazioni nell'intera natura:

Athmen, Blutumlauf, Verdauung haben auch in dem ruhendem ihren unaufhaltsamen Gang, und so wenig wir auf die Länge den Athem einhalten

¹⁷² Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 489.

¹⁷³ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 491.

¹⁷⁴ Ivi, p. 492.

*können, widerstehen wir auch dem über uns kommenden Schlafe nicht. 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 äuszern und dadurch verursacht werden, dasz unsrer Erde die Sonne entzogen ist.*¹⁷⁵

Piuttosto che limitarsi ad accogliere una delle possibili spiegazioni razionali del fenomeno, pragmaticamente fondate sui suoi effetti benèfici più apparenti, come il riposo del collo per i “langhalsigen Vögel”, il riparo dai predatori per i volatili più piccoli tramite una sorta di mimetismo o il tepore procurato dal respiro che in tal modo non viene disperso, ciascuna delle quali è esaminata e debitamente confutata, Jacob si richiama a qualcosa di più profondo e connaturato alla natura stessa degli uccelli, che, proprio in vista di ogni vantaggio che la “Verbergung des Kopfs” può comportare, farebbe parte degli istinti innati e “inestirpabili”, conferiti all’animale dai potenti influssi della notte quando esso è ancora embrione nell’uovo¹⁷⁶. A supporto di questa ipotesi sono adottate alcune osservazioni di Aristotele, tratte dalle pagine della *Historia Animalium* relative alla genesi degli animali:

*Aristoteles sagt uns, dasz nach dem zwanzigsten Brütetag der Embryon im Hühnerei seine bestimmte Gestalt gewonnen hat, dasz ihm der Kopf über dem rechten Schenkel auf den weichen, der Flügel über dem Kopf liegt [...]*¹⁷⁷

E’ significativo che Jacob, anche in un contesto prevalentemente scientifico come quello in cui il saggio è inserito, rimandi, nel momento cruciale della “Fragestellung” e dell’individuazione delle cause dei comportamenti osservati, ad una forza sovranaturale che trascende l’ornitologia e le scienze naturali: il potere occulto delle forze notturne, operanti su quei fenomeni – già oggetto degli scritti e della ricerca di Schubert – che tendono a sfuggire all’attenzione degli studiosi e risultano, pertanto, meno indagati. In quest’ottica il bizzarro atteggiamento degli uccelli al momento del sonno acquisisce un più accentuato carattere di mistero, andando idealmente ad accostarsi a quei fattori, quali “in primis” il “Flugvermögen”, che concorrono, sin da tempi remoti, ad alimentare il fascino della loro categoria agli occhi dell’uomo. E’ in

¹⁷⁵ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 489.

¹⁷⁶ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 494.

¹⁷⁷ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, pp. 494-495.

accordo con questa concezione che tale atteggiamento, già nella parte iniziale di *Über den Schlaf der Vögel*, è qualificato come “wunderbare Gewohnheit”¹⁷⁸, e una pari considerazione del fenomeno quale fonte di meraviglia emerge anche nel passaggio in cui si include tra le classi di uccelli che adottano il comportamento in oggetto quella dei “Singvögel”, le cui specie sono enumerate con cura: allodole, usignoli, capinere, fringuelli, tordi, rondini, zigoli e passeri. In questa circostanza lo “Schnabel einstecken” non solo appare compreso a pieno titolo tra le proprietà più interessanti degli uccelli, ma costituirebbe anche un esempio emblematico della loro enigmatica natura, riscontrabile nell’insolita e straniante visione che gli esemplari di canarini e fringuelli in cattività offrono di sé nelle ore notturne:

*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 [...]*¹⁷⁹

Gli uccelli si configurano, dunque, come animali dalle proprietà e dalle abitudini sorprendenti, in parte condizionate dalle forze occulte del mondo notturno e in ultima analisi riconducibili ad una straordinaria “Vogelnatur” che risulta non pienamente indagabile, e che, così come espresso da Jacob nei confronti della “Naturpoesie” e del mistero delle sue origini “unerklärlich” (lettera ad Achim von Arnim del maggio 1811), suscita nell’uomo ammirazione e meraviglia.

Infine, ancorché il carattere assegnato da Jacob alla trattazione sia palesemente naturalistico e l’indagine testuale condotta “in primis” su materiale scientifico, non mancano, come nel capitolo storico-linguistico della *Falkenjagd*, incursioni in campo letterario, corrispondenti, in questo caso, alla volontà di estendere la ricerca – rivelatasi non all’altezza delle aspettative – ad un ambito più familiare, in cui raccogliere ulteriori riscontri sull’argomento e accennare, al tempo stesso, alla ricezione delle peculiarità del sonno dei volatili nella dimensione poetica. Assolve lo scopo una digressione di alcune pagine sulla novella *Chichibio e la Gru* tratta dal *Decamerone* di Boccaccio (la quarta della sesta giornata), che ha il suo fulcro narrativo nell’abitudine delle gru di riposare

¹⁷⁸ Ivi, p. 485.

¹⁷⁹ Ivi, p.490.

ritraendo una zampa e restando in mirabile equilibrio sull'altra¹⁸⁰; per quanto attiene, invece, alla "Verbergung des Kopfs" è citato il "Märchen" *Dornröschen*, uno dei più noti della raccolta *Kinder- und Hausmärchen*, collocato al cinquantesimo posto del primo volume (prima edizione). Nella dettagliata descrizione degli effetti del sortilegio sulla vita nel castello, indotta in ogni sua forma ad un sonno profondo, Jacob presta attenzione al particolare relativo alle colombe, ritratte realisticamente con il capo celato sotto l'ala durante l'assopimento¹⁸¹. Preso atto dell'assenza di espressioni, sia in tedesco che in altre lingue, in grado di sintetizzare dal punto di vista semantico questo comportamento animale che colpisce così intensamente la sua immaginazione, attestato il disinteresse dei poeti moderni per lo stesso – mentre potrebbe essere felicemente utilizzato, a suo parere, se non altro come riferimento sintomatico del calare della notte – rilevata altresì l'incuranza da parte degli ornitologi, nell'osservazione degli uccelli, verso aspetti potenzialmente latori di profondi significati, sarebbe dunque il genere "innocente" della fiaba popolare, modesto all'apparenza sebbene nobile nelle arcaiche origini e partecipe del carattere di verità della "Naturpoesie", a prendere in considerazione, tra le manifestazioni di una natura per certi versi "impenetrabile", anche quelle dal senso meno evidente e aperte a più possibilità di interpretazione:

*Und unsere neueren Dichter, trifft sich bei einem von ihnen das Herannahen des Abends traulich und naturwarm geschildert mit dem Ausdruck, dass schon die Schwalbe ihr Köpfchen unterm Flügel berge? Die Dichter wie die Ornithologen schweigen darüber und nur unschuldige unscheinbare Kindermärchen wahren die Formel.*¹⁸²

Un'analoga menzione del fenomeno è colta nello *Harzmärchenbuch*, raccolta di fiabe della regione montuosa dello Harz uscita a cura del pedagogo August Ey nello stesso anno di *Über den Schlaf der Vögel*, il 1862, e l'individuazione di questi riferimenti, pur nella loro dichiarata sporadicità, sembrerebbe per Jacob dar adito alla delineazione di un nuovo contesto in cui valorizzare il "Thierepos" tedesco rispetto alla tradizione poetica indiana e a quella greca:

¹⁸⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, pp. 487-489.

¹⁸¹ Ivi, p. 498.

¹⁸² Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 498.

*Ich finde aber in der indischen Poesie, die sonst von groszer Naturwahrheit ist, noch in der ganzen griechischen irgend ein Ergreifen des Zugs noch eine dafür gebildete Zusammensetzung. Kaum dasz in den alten Gedichten aus unserm Thiirepos die vorhin ausgehobnen Anspielungen begegnen [...]*¹⁸³

¹⁸³ Ivi.

– CAPITOLO III –

“Vogelfiguren” nei *Kinder- und Hausmärchen* – *Die Erstdruckfassung*

III.1 – “Vogelfiguren” nei *Kinder- und Hausmärchen*: l’indagine

In quanto animali che incarnano l’ancestrale desiderio dell’uomo di staccarsi in volo dal suolo terrestre, anche in senso simbolico come liberazione, magari solo temporanea, dalle sue problematiche, gli uccelli rivestono un ruolo fondamentale nelle fiabe popolari, comprensibile, in particolare, alla luce delle teorie antropologiche ed etnologiche che identificano nelle esperienze oniriche di ogni popolo la fonte primigenia dei più diffusi “Märchenmotive”. Di essi, come sostiene Ulrich Funke nelle conclusioni di un esteso lavoro di favolistica comparata volto a indagare, tra l’altro, le cause delle analogie tra “deutsche Märchen” e fiabe di molti altri paesi, gran parte è legata alla realizzazione dei desideri, il cui appagamento costituisce, insieme alle situazioni grottesche o spaventose 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 paradiesische Seligkeiten.¹

*Zur Zeit, wo das Wünschen noch geholfen hat [...]*² è, del resto, l’emblematica apertura di un “Märchen” grimmiano, il n. 41 (*Der Eisen-Ofen*) del secondo volume della prima edizione, replicata poi ad opera di Wilhelm in modo quasi identico – a partire dalla terza edizione, del 1837 – nel n. 1 (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) e designata pertanto, quale paradigmatico “incipit” dell’intera raccolta, a configurare il campo d’azione della fiaba proprio come territorio costituito precipuamente dalla realizzazione dei desideri, e, in quanto tale, dai confini incommensurabili.

Secondo Funke la vista degli uccelli avrebbe destato sin nei primi uomini l’aspirazione ad emularne il volo, espressa palesemente dall’antico mito greco di Icaro, e, di conseguenza, stimolato nel corso dei secoli la lunga serie di tentativi dell’ingegno

¹ Ulrich Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, Buchdruckerei Max Danielewski, Düren – Rhld. 1932, p. 80.

² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 468.

umano, culminata nella concreta attuazione di questo sogno primordiale con l'invenzione dei primi velivoli:

*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 Erdgebundenheit entfliehen zu können.*³

La straordinaria frequenza di “Vogelfiguren” e la loro rilevanza nei testi che compongono il patrimonio favolistico dei vari popoli, è attestata esplicitamente da Gisela Just nella postfazione della breve raccolta sul tema a sua cura, con la precisazione che concettualmente sono da intendere compresi nell’oggetto dell’indagine anche i volatili la cui immagine è più comunemente associata ad ambienti diversi dagli spazi aerei, quali quelli lacustri e palustri del cigno e dell’anatra, o quelli domesticorurali dei pennuti da cortile, incapaci di librarsi propriamente in volo, in quanto per lo più solo “flatterfähig”. A specchio di questa considerazione di ordine generale è citata la raccolta grimmiana – con presumibile riferimento all’ultima edizione del 1957 – riguardo cui si afferma che gli uccelli compaiono in circa metà delle fiabe e che, in venticinque di esse, essi sono presenti già nel titolo⁴.

Dall’analisi da me condotta sui centocinquantasei “Märchen” della prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* emerge una concentrazione di “Vogelfiguren” maggiore nel primo volume (dicembre 1812), contenente trentatre episodi in cui questi animali sono presenti su ottantasei (una percentuale, quindi, notevolmente superiore a un terzo), rispetto al secondo (uscito a circa due anni di distanza dal primo, nel gennaio del 1815), dove la proporzione scende a undici su settanta. Complessivamente, dunque, la trama di più di un “Märchen” su quattro include, a vario titolo, almeno una figura di “Vogel”, con quest’ultima potenzialmente riconducibile ad uno di tre gruppi distinti, a seconda che dell’animale sia menzionata la sola categoria zoologica generica, eventualmente declinata nei diminutivi (“Vöglein”, “Vögelchen”), sia utilizzata una specie fantastica non riscontrabile in natura, talora attinta da antichi miti (l’uccello sovranaturale di *Van den Machandel-Boom*, vari tipi di “goldener Vogel”, la fenice, il grifone), o sia indicata una precisa specie. Compongono questo terzo gruppo, in ordine di apparizione,

³ Ulrich Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, cit., p. 82.

⁴ Gisela Just, *Nachwort in Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, cit., p. 163.

l'usignolo, il corvo, il gallo, il pollo, l'anatra, la colomba, l'oca, lo sparviero, il passero, il cigno, il tordo, il gufo, la tortora, l'aquila, l'allodola, lo scricciolo, la cornacchia.

E' da precisare che anche gli uccelli, come ogni altra figura dei "Märchen", intesi come genere letterario che – in modo programmatico per quanto riguarda l'opera grimmiana – conserva i tratti essenziali della tradizione orale, sono da considerarsi esclusivamente "Handlungsträger", ovvero inseriti nel contesto narrativo solo in quanto funzionali all'azione, e non, tranne casi molto sporadici, come meri elementi descrittivi. Secondo i canoni della fiaba popolare europea, individuati e analizzati da Max Lüthi in *Das europäische Volksmärchen*, niente viene, infatti, in essa menzionato che non sia relativo all'azione. Nella sua tipica rappresentazione unidimensionale della realtà, in cui il terreno e l'ultraterreno operano indistintamente sullo stesso piano, si stagliano personaggi atemporali e isolati, sistematicamente privi sia di un proprio mondo interiore che di legami con l'ambiente circostante, la cui straordinaria nitidezza e univocità di tratti è dovuta al fatto che essi, così come ogni altra cosa, vengono nel corso della narrazione semplicemente nominati, senza ricorso ad alcun tipo di descrizione:

Die scharfe Kontur kommt im Märchen schon dadurch zustande, daß es die einzelnen Dinge nicht schildert, sondern nur nennt. Handlungsfreudig, wie es ist, führt es seine Figuren von Punkt zu Punkt, ohne irgendwo schildernd zu verweilen. [...] Das europäische Volksmärchen kennt keine Schilderungssucht.⁵

La nettezza dei contorni con cui le figure sono delineate e il loro uso mirato ai fini dello svolgimento dell'azione rendono immediata e inequivocabile l'identificazione del loro ruolo. In tal senso è opportuno premettere che nell'insieme selezionato i "Märchen" con uccelli come protagonisti – al pari, del resto, di quelli che hanno in primo piano animali in genere, rispetto al totale della raccolta – costituiscono una minoranza. Appartengono a questo raggruppamento quattro "Tierfabeln", incentrate l'una sulla figura dell'usignolo (KHM-I⁶ n. 6, *Von der Nachtigall und der Blindschleiche*), altre due su quella del passero (KHM-I n. 35, *Der Sperling und seine vier Kinder*, e KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*) e una quarta su quella dello scricciolo, sulle cui piccole dimensioni è imperniato il contrasto con l'orso, oggetto della favola (KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*), insieme ad altre cinque storielle di animali più

⁵ Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 2005, p. 25.

⁶ Se preceduta dall'acronimo "KHM-I", la numerazione si intende riferita ai "Märchen" del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*, se da "KHM-II" a quelli del secondo; quando non altrimenti specificato, l'edizione considerata è la *Erstdruckfassung* del 1812-15.

assimilabili a “Schwänke”. Di queste, tre trattano il ciclo delle avventure macabro-grottesche della coppia “Hähnchen” e “Hühnchen” (KHM-I n. 10, *Das Lumpegesindel*, KHM-I n. 41, *Herr Korbes*, e KHM-I n. 80, *Von dem Tod des Hühnchens*), presente, come segnalato dagli stessi Grimm nell’appendice al primo volume, in altri toni anche nei “Kinderliedern” del *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano⁷, un’altra vede un uccellino protagonista insieme ad un topo e a una salciccia (KHM-I n. 23, *Von dem Mäuschen, Vögelchen, und der Bratwurst*) e una quinta, collocata in chiusura alla prima parte della raccolta, riguarda un branco di oche minacciato da una volpe (KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse*).

In tutti gli altri “Märchen” gli uccelli sono presenti in veste di personaggi secondari, e ciò nonostante il loro ruolo nella vicenda è talmente determinante, che spesso il titolo verte sulle loro figure, anticipandone la funzione “chiave” al lettore: è il caso, tra gli altri, dei KHM-I n. 57 (*Vom goldnen Vogel*), KHM-I n. 59 (*Prinz Schwan*), KHM-I n. 75 (*Vogel Phönix*), KHM-II n. 2 (*Das singende, springende Löweneckerchen*), KHM-II n. 10 (*De drei Vügelkens*), KHM-II n. 21 (*Die Krähen*).

Da questo secondo gruppo più numeroso, composto quasi esclusivamente da “Zaubermärchen” – fiabe in cui la realtà può essere influenzata attraverso pratiche magiche – emerge come dato eclatante l’alto numero di episodi a cui gli uccelli partecipano come risultato di una metamorfosi: diciotto su un trentacinque, equivalente alla metà di questo insieme e al quaranta per cento di tutti i “Märchen” della raccolta contenenti “Vogelfiguren”. Queste “Verwandlungen” – tranne un unico caso di animali che si trasformano in altri animali – sono relative ad esseri umani che, in ragione di una causa che rientra solitamente in una serie predefinita, ma che non di rado rimane anche affatto specificata, si ritrovano nel corpo di un uccello, mantenendo la coscienza umana e la consapevolezza dello stato preesistente, e acquisendo le facoltà – talora sovranaturali – che la loro nuova condizione comporta. Le metamorfosi di uomini in animali – che, come abbiamo visto, nel capitolo XXI *Bäume und Thiere* della *Deutsche Mythologie* Jacob iscrive in un’originaria sfera religiosa, classificandole come “Herabsetzungen” provocate dalla volontà punitiva divina – costituiscono, d’altronde, uno dei più ricorrenti “Märchenmotive” e includono diversi tipi di animali oltre agli uccelli: rane, serpenti, pesci, leoni, volpi, cani, gatti, etc. Della totalità dei casi contenuti

⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 327.

nella prima edizione della raccolta grimmiana, tuttavia, gli uccelli rappresentano più della metà, a significare come la fantasia popolare – o la poesia naturale, adottando i canoni interpretativi di Jacob – privilegia la rielaborazione dell’atavica, e particolare rispetto ad altri animali, attrazione dell’uomo verso gli uccelli, ai quali avrebbe da sempre invidiato la leggerezza dei movimenti e le ali che li rendono abili al volo, talora anche fino al desiderio di identificazione (Domenico Comparetti, nell’introduzione a *Gli Uccelli di Aristofane*, cita come uno dei più antichi della lirica greca, anteriore anche alla poesia di Alcmanno e Anacreonte, il verso *Vorrei essere un uccello!*⁸). È significativo, dunque, sia che moltissime “Vogelfiguren”, in questo modo riconducibili più direttamente di altre a quest’antica tematica, nascondano sotto il loro aspetto incarnazioni di esseri umani (in qualche episodio anche anime di trapassati) anziché essere animali veri e propri, sia che, nell’ambito della metamorfosi uomo-animale, il “Vogel” sia senza dubbio una delle forme più ricorrenti, suscettibile di superare nella frequenza l’insieme delle altre categorie zoologiche.

Un altro rilevante ruolo ricoperto da questi animali è quello di “Tierhelfer”, che nell’indagine condotta riguarda una dozzina di “Märchen”. In questo ambito l’operato degli uccelli 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, ad uccelli che nella trama rappresentano l’unica figura di “Tierhelfer” corrispondono esseri umani che hanno subito una metamorfosi, e tali episodi sono, quindi, configurabili come intersezione delle due fattispecie.

Un altro gruppo assai numeroso è quello costituito da “Vogelfiguren” accomunate dal possesso di poteri o proprietà straordinarie, caratteristica che trova riscontro nella tendenza dell’uomo ad attribuire a questi animali, sin da tempi remoti, familiarità con il sovrannaturale, quale effetto della fascinazione nutrita nei loro confronti (come abbiamo di fatto rilevato nella commedia aristofanica, ricca di riferimenti alle credenze in proposito diffuse nel mondo degli antichi greci). Al “Wundervogel” – a prescindere dalla sua eventuale menzione nel titolo – è riservato spesso uno spazio singolarmente

⁸ Cfr. Domenico Comparetti, *Introduzione in Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, cit., pp. XXIII. [Un’identica invocazione è pronunciata da Ermione, figlia di Menelao, nella tragedia *Andromaca* di Euripide, composta intorno al 428 a.C.]

ridotto nell'economia della fiaba, trattandosi in genere di un'apparizione piuttosto fugace, che, tuttavia, 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 figure di volatili dai tratti più disparati: esemplari di tordo o allodola contesi per le alte qualità riconosciute alle loro specie, uccelli misteriosi dalla natura ibrida, a metà tra il mondo animale e quello minerale dei metalli preziosi, personaggi fantastici e demoniaci come "Vogel Phönix" o benevoli come il possente "Vogel Greif", capace di trasportare in volo per lunghe distanze più persone.

Anche in questo campo non mancano casi attinenti a più raggruppamenti, ovvero di "Wundervögel" che risultano da processi metamorfici (KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom*) o che, nel ruolo di "Tierhelfer", mettono spontaneamente a disposizione del "Märchenheld" le loro capacità eccezionali (KHM-I n. 60, *Das Goldei*).

Sono, infine, da includere in questo quadro ricognitivo della *Erstdruckfassung* dei *Kinder- und Hausmärchen* anche i passaggi che, in vario modo, chiamano in causa gli uccelli senza che essi siano propriamente compresi tra i personaggi nella vicenda, confermandone altresì una concezione di creature liminari, attive tra questo e l'altro mondo, affini alla dimensione del magico e del numinoso, spesso decisive per il destino dei protagonisti. E' il caso del gallo, ad esempio, il cui canto, tradizionale segnale di alternanza tra la notte e il giorno, assume nei "Märchen" valore di confine temporale oltre il quale si chiudono irrevocabilmente determinate possibilità, o dell'uovo, utilizzato con funzione di matrice misteriosa da cui possono originare esseri o cose decisamente fuori dal consueto.

Un'essenziale distinzione, riguardo la natura degli uccelli dell'insieme considerato, è da segnalare tra le "Tierfabeln" e il resto dei "Märchen". Nelle prime essi possono differenziarsi rispetto agli altri animali per alcune peculiarità caratteriali, quali lo spirito vendicativo o un'inaspettata aggressività, ma non per il possesso di poteri sovranaturali o di un canale privilegiato di accesso a dimensioni parallele a quella reale ordinaria ("Götterwelt", "Totenwelt"), né per l'uso di un linguaggio circoscritto e comprensibile alla loro sola categoria zoologica, essendo, nel primo caso, i riferimenti all'ultraterreno assenti nelle "Tierfabeln" e, nel secondo, non prevedendo questo genere alcuna barriera comunicativa tra le varie specie animali, che interagiscono, dunque,

sempre su uno stesso piano. Diversamente, alle “Vogelfiguren” delle altre tipologie di “Märchen” – in misura minore degli “Schwänke” – spetta una collocazione decisamente più vicina a “Jenseitswesen” quali streghe, anime di trapassati, “graue Männchen”, nani, giganti o demoni, e quanto all’aspetto linguistico si riscontra un alto grado di variabilità: alcuni dei “Wundervögel” appaiono racchiusi, quasi isolati in un così suggestivo alone di mistero proprio in quanto privi di qualsiasi capacità di espressione verbale e di per sé, comunque, restii ad entrare in contatto con gli altri (è l’esempio del “goldner Vogel” dell’omonimo KHM-I n. 57, in grado di emettere solo gridi primordiali, e del silente “Vogel Greif” del KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*); buona parte degli uccelli risultanti da metamorfosi umane mantengono la propria favella, con cui mettere al corrente il “Märchenheld” della loro reale natura e fornirgli istruzioni per un intervento atto a ripristinare la situazione originaria (KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*, KHM-II n. 7, *Die Rabe*); i “Tierhelfer” si presentano generalmente come bestie parlanti, che dimostrano grande sintonia con il protagonista non solo attraverso l’interazione verbale, ma anche attivandosi spontaneamente in suo aiuto al momento opportuno, mossi da segnali invisibili, quasi telepatici (KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig*, KHM-I n. 64, *Von dem Dummling – Die Bienenkönigin*). In altri contesti, invece, agli uccelli – o agli animali, a valere nell’ambito di ciascuna specie – è riconosciuto un proprio idioma, accessibile all’uomo solo attraverso l’assimilazione di particolarissimi alimenti (la carne di serpente bianco nel KHM-I n. 17, *Die weiße Schlange*, o – extra *Kinder- und Hausmärchen* – la bevanda ottenuta col sangue della volpe e dei “Waldvöglein” di *Ein Märchen*). Nell’ambito delle fiabe riportate dai Grimm nel dialetto “plattdeutsch” della Germania settentrionale, infine, le modalità comunicative dei “Vögel” sembrano esplicarsi esclusivamente attraverso il canto, rivolto agli uomini nella loro lingua e in strofe ripetitive di versi, nello stile dei “Volkslieder” (KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom* e KHM-II n. 10, *De drei Vügelkens*).

Quanto alle caratteristiche fisiche che contraddistinguono di volta in volta le varie figure di uccelli, è da rilevare, come già anticipato, che le “Märchenfiguren”, al pari dei luoghi della scena e degli oggetti, non sono introdotte da particolareggiate descrizioni, bensì tutt’al più da un aggettivo (“alte Frau”, “großer Wald”, “goldene Kugel”) o al massimo due (“schöner junger Prinz”). Max Lüthi sostiene che ogni accenno ad una maggiore definizione, con l’apporto di ulteriori dettagli, ne lascerebbe supporre l’esistenza di altri ancora, offrendo un’impressione di incompletezza, imputabile in

ultima analisi alla profondità effettiva della realtà, da cui la fiaba europea “a principio” prescinde. Con la tecnica narrativa della “bloße Benennung”, utilizzata anche dall’epica, essa tende, invece, ad occuparsi solo di ciò che è rilevante per l’azione (“handlungswichtig”) a detrimento dei passaggi illustrativi e, così facendo, conferisce a quello che nomina un senso di un’unità compiuta, e solidi profili, contorni rigidi e precisi, colori netti a cose e a personaggi⁹.

In conformità a questo stile i “Vögel” sono di regola connotati da un unico aggettivo, che in prevalenza li qualifica cromaticamente, tramite colori anche suscettibili di veicolare implicazioni allegoriche come il bianco o il nero (“weiße Taube”, “schwarzer Rabe”), o verte sul materiale anomalo di cui i “Wundervögel” risultano costituiti, corrispondente al metallo prezioso per eccellenza (“goldene Gans”, “goldene Glucke”). Tra le numerose rappresentazioni che tralasciano di precisare la specie (“goldner Vogel”, “schöner Vogel”, etc.) sono frequenti quelle che si focalizzano sulle dimensioni ridotte del volatile, espresse dai diminutivi o vezzeggiativi, assai comuni nella lingua corrente e nei testi della tradizione popolare (“Vöglein”, “Vögelchen”, “Vügelken”); in altri casi, degli uccelli, essendo basato il loro contributo alla trama su una loro 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”, “Tausende Millionen Raben”.

La caratterizzazione minimale delle figure e degli ambienti, da attribuire alla penuria di particolari descrittivi, e l’attenzione volta solo a ciò che è attinente all’azione contribuiscono ad attenuare ogni risalto dell’aspetto sovranaturale della realtà rispetto a quello ordinario, e il divario tra i due, sulla cui rappresentazione e 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 altrettanta disinvoltura, come fossero loro pari, offre l’impressione che l’ultraterreno e il profano, ancorché debitamente distinti, operino a fianco l’uno dell’altro, su uno stesso piano, e appartengano ad una medesima dimensione. In quest’approccio consiste la cosiddetta “unidimensionalità” della fiaba europea, riconosciuta da Lüthi come uno dei suoi tratti principali:

⁹ Cfr. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, cit., p. 26.

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.¹⁰

In tal modo anche i “Wundervögel” e gli uccelli parlanti frutto di reincarnazioni e metamorfosi compaiono nella vicenda come normali figure, senza che l’aspetto straordinario della loro natura o condizione sia enfatizzato da passaggi tesi a metterlo in evidenza, ovvero a creare particolari atmosfere narrative che ne preparino la comparsa. Da essi, come dagli altri “Jenseitswesen”, il “Märchenheld” può apprendere informazioni cruciali per la sua sorte e il successo delle sue imprese, così come procurarsi poteri sovrumani e ricevere in dono oggetti bizzarri dal valore inestimabile; tuttavia, egli si rapporta ogni volta nei loro confronti in modo pratico e utilitaristico, e nell’ambito di uno stile orientato a trascurare tutto ciò che è irrilevante all’azione, senza manifestare alcun timore reverenziale né curiosità per l’origine delle loro capacità o caratteristiche.

III.2 – “Weiße Taube” e “schwarzer Rabe”: le due polarità della “Tierverwandlung”

L’antichissimo tema della metamorfosi animale, che Jacob affronta in apertura al capitolo XXI, *Bäume und Tiere*, della *Deutsche Mythologie* come direttamente connesso all’altrettanto arcaica concezione di una natura estremamente duttile e cangiante, tra le cui manifestazioni di vitalità è compreso anche il frequente passaggio delle sue creature da una forma all’altra, accomuna nei *Kinder- und Hausmärchen* un buon numero di “Tierfiguren”, tra cui in particolare quelle di uccelli, coinvolte, come abbiamo già rilevato, in oltre la metà dei casi. In quest’ultimo ambito, piuttosto ampio in quanto attinente a venti “Märchen”, ricorre un numero ristretto di specie: la colomba, oggetto di cinque delle complessive ventuno “Vogelverwandlungen” (due sono relative ad una stessa fiaba), il corvo, il cigno e l’anatra oggetto rispettivamente di quattro ciascuno. Le altre quattro, ognuna delle quali a sé stante quanto alla tipologia di

¹⁰ Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, cit., p. 12.

metamorfosi implicata, riguardano l'aquila, il gufo, l'oca e un uccello sovranaturale "sui generis".

Il fenomeno della "Tierverwandlung", che ha come punto di partenza quasi esclusivo un essere umano, che si trasforma 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, essere prerogativa, in campo ornitologico, di alcuni volatili, la maggior parte dei quali, peraltro, dall'analisi dell'utilizzo delle loro figure nella raccolta grimmiana, si rivelano preposti prevalentemente proprio a tale scopo. La colomba risulta frutto di metamorfosi in cinque "Märchen" dei sette in cui essa compare come personaggio, e in un sesto – KHM-I n. 21, *Aschenputtel* – l'operato provvidenziale di una coppia di esemplari della sua specie a favore della protagonista è da ricondurre all'influsso benefico della madre defunta, e interpretabile alla luce di un concetto affine alla "Tierverwandlung" come la reincarnazione delle anime. Il corvo in qualità di animale vero e proprio, rappresentato nella pluralità indistinta e famelica del branco, presenza in due fiabe, mentre in altre quattro, che ne associano la figura ad uno o a un numero ben limitato di personaggi, non è che l'aspetto esteriore sotto cui si celano, loro malgrado, figli colpiti dal ripudio dei genitori. Il cigno è addirittura connesso a "Verwandlungen" in ciascuno dei quattro "Märchen" in cui compare, mentre l'anatra, invece, quanto al ruolo si qualifica come uno degli uccelli dei *Kinder- und Hausmärchen* più versatili: è inclusa tra i personaggi di due "Tierschwänke", oggetto di quattro casi di auto-metamorfosi in altrettanti "Zaubermärchen", ed effettua brevi apparizioni come "Wundervogel" e, rispettivamente, come "Tierhelfer" in altri due.

Alla voce "Tierverwandlung" dell'*Enzyklopädie des Märchens* di Kurt Ranke, Manouela Katrinaki differenzia il fenomeno in "Selbstverwandlung", processo deliberato e portato a compimento da una figura su se stessa, e "Fremdverwandlung", provocato da forze esterne, a fini punitivi o malefici, talora anche imprecisati¹¹. Quest'ultima è la forma indubbiamente più ricorrente negli "Zaubermärchen", il genere di fiabe più ricco di elementi fantastici, di cui la metamorfosi costituisce uno dei principali motivi, non di rado utilizzato come evento che promuove l'avvio e la conclusione dell'azione. Essa è subita non tanto dal "Märchenheld", quanto dai suoi parenti stretti o, più spesso, da un discendente reale di sesso opposto, tipicamente

¹¹ Cfr. Manouela Katrinaki, *Tierverwandlung*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2008, Vol. XIII, p. 654.

destinato ad unirsi in matrimonio con il proprio “Erlöser / Erlöserin”, secondo lo schema narrativo, straordinariamente fecondo di varianti, del “Tierbräutigam / Tierbraut”. Qualora specificati, emergono come autori di tale tipo di incantesimo quasi sempre personaggi femminili: madri, matrigne, streghe, donne rivali in amore.

Rari, invece, sono dichiarati i casi di “Selbstverwandlung” nel genere del “Märchen”:

*Selbstverwandlung ist im Märchen weniger häufig anzutreffen als Fremdverwandlung.*¹²

La Katrinaki attesta la presenza di questo concetto in grande misura nei miti e nelle credenze religiose dei popoli antichi, e il suo profondo radicamento nella loro concezione spirituale: poteri di trasformarsi a piacimento nelle più svariate specie animali sono stati dagli uomini attribuiti alle divinità della mitologia persiana, greco-romana (riguardo cui offre eccellente rassegna uno dei libri capitali della cultura classica, le *Metamorfosi* di Ovidio), di quella indiana, come documentato dall’epica del *Mahabharata*, celtica e, tra le tante altre, nordica, nel cui pantheon spiccano, quanto a capacità metamorfiche, gli dèi Wuotan e Loki. In tali ambiti la “Selbstverwandlung” è, dunque, prerogativa divina, mentre presso molti “Naturvölker” – gruppi etnici connotati da uno stile di vita primitivo e in stretta sintonia con la natura – 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 numinoso¹³.

Una concezione così pervasiva di “Selbstverwandlung”, senz’altro da inscrivere in quella visione arcaica della natura a cui Jacob si richiama in *Bäume und Tiere*, che prevede tra tutti i suoi esseri “vielfacher Wechsel und Übergang der Gestalten”¹⁴, è indagata da Lutz Röhrich nel saggio *Mensch und Tier im Märchen* e riscontrata nella tradizione favolistica dei “Naturvölker” di diversi continenti (Africa, Australia, America). Alla sua base vi sarebbe la primigenia convinzione dell’appartenenza di uomo e animali ad una stessa famiglia di “belebte Wesen”, senza una separazione concettuale tra i due generi e il relegamento dei secondi su un piano di inferiorità, avvenuti in una fase più avanzata di civilizzazione:

¹² Manoulea Katrinaki, *Tierverwandlung*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 655.

¹³ Cfr. Manoulea Katrinaki, *Tierverwandlung*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 654.

¹⁴ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 489.

*Nach der ursprünglichen volklichen Auffassung [...] steht der Mensch in der Natur den anderen Geschöpfen gegenüber: das Tier ist noch nicht das Untermenschliche, sondern es steht im selben Kosmos wie der Mensch.*¹⁵

E' grazie all'assenza di barriere concepite tra questi due mondi e di ideali rapporti di subordinazione dell'uno nei confronti dell'altro, che nelle fiabe di questi popoli, ancora "giovani" in un'ottica herderiana, la metamorfosi dell'uomo nelle varie forme animali è presentata come un evento estremamente naturale, privo di connotazioni punitive, che non necessita per la sua attuazione il ricorso a pratiche magiche, né comporta alcuna 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.*¹⁶

In questa prospettiva il personaggio umano non "viene trasformato", ma "trasforma se stesso", e questa facoltà, come esemplificato da un episodio tratto dal patrimonio favolistico dei nativi americani, in cui un membro di una tribù assume, dopo un certo periodo trascorso tra le foche, gradatamente le sembianze di questi mammiferi, non attiene alla dimensione del sovranaturale, bensì deriva semplicemente dall'interazione, protratta nel tempo, con una determinata specie e dalla domestichezza con essa che, in modo inevitabile, ne deriva¹⁷.

La stessa grande familiarità con gli animali, dunque, a cui Jacob, come abbiamo rilevato nell'analisi delle pagine della *Geschichte der deutschen Sprache* relative al popolo nomade scita¹⁸, fa risalire l'origine della "Tierfabel", darebbe adito, nella tradizione letteraria di popoli dallo stile di vita simile, alla rappresentazione di un'agevole scambio di forme tra creature diverse, possibile al di là di ogni differenza fisica e biologica.

¹⁵ Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, pp. 225-226.

¹⁶ Ivi, p. 232.

¹⁷ Cfr. Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, cit., p. 233.

¹⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, cit., p. 14.

L'evidenza di questo tipo di "Selbstverwandlung" nella cultura di etnie ubicate in zone della terra così distanti fra loro da escludere ogni tipo di influenza reciproca, porta Röhrich ad interrogarsi se tale concezione sia propria di un preciso stadio di civilizzazione, definito "pre-totemico" – ossia antecedente l'assegnazione a particolari specie animali di ruoli protettivi nei confronti di una comunità ("totemismo") – della cui eventuale sperimentazione da parte dei popoli europei siano presenti tracce nelle relative narrative popolari. A tal fine è attestata, anche da parte di questo studioso, la sporadicità nella fiaba europea di casi di auto-metamorfosi paragonabili a quelli dei "Naturvölkermärchen", essendo in essa il fenomeno della "Selbst- / freiwillige Verwandlung" "tout-court" quasi sempre presentato come afferente alla sfera del sovrannaturale, quale prerogativa di streghe o matrigne con poteri analoghi, facoltà conferita da bacchette magiche o "arte" trasmessa ad apprendisti stregoni dai loro maestri. E' confermata, d'altro canto, la prevalenza in grande misura della "Fremdverwandlung", provocata dallo stesso tipo di forze occulte ai danni di un essere umano, il quale la subisce come un'umiliante disumanizzazione, una calamità da sopportare per tutto il tempo che precede la "Erlösung", che costituisce di solito il lieto fine della vicenda¹⁹.

Dal confronto effettuato da Peter Orton nel saggio *Theriomorphism*, tra le pratiche metamorfiche dei personaggi dei Märchen grimmiani e quelle utilizzate dagli dèi in alcune delle opere più significative della mitologia nordica, una delle principali differenze che emergono riguarda la finalità: imprecisata o volta ad arrecare nocimento nel primo caso, quasi sempre pragmatica nel secondo. A titolo esemplificativo sono citate, tra le altre, la trasformazione di una valchiria in cornacchia per raggiungere rapidamente il luogo di destinazione, tratta dalla *Völsunga Saga*²⁰, e quella di Loki in salmone per sfuggire all'ira di di altre divinità, contenuta nell'*Edda 'Maggiore' o 'Poetica'*²¹. Un'altra divergenza è colta nel fatto che nelle metamorfosi grimmiane il recupero dell'aspetto umano da parte dei soggetti coinvolti rappresenta, di regola, parte integrante della vicenda, mentre in quelle mitologiche il ripristino della forma originaria

¹⁹ Cfr. Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, cit., pp. 234-237.

²⁰ Cfr. Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2005, p. 315.

²¹ Ivi, p. 304.

è nei confronti degli dèi, così come di nani o giganti, 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 dalla Katrinaki – anche la spiccata preferenza dei “Märchen” per la “Fremdverwandlung”, contrapposta a quella dei miti nordici per l’auto-metamorfosi:

*The mythological transformations are nearly always self-imposed, whereas in the fairy tales they are usually effected by another person, most commonly a witch-stepmother. Only occasionally does the witch (or the equivalent figure) transform herself.*²²

Riguardo la “Fremdverwandlung” nelle fiabe, in particolare, Orton identifica come paradigmatica la metamorfosi provocata da forze malevoli tramite arti magiche, quali quelle di una strega o di una matrigna, di cui variante occasionale costituirebbero le trasformazioni bestiali dei figli in seguito a maledizioni, anche involontarie, pronunciate al loro indirizzo dai genitori²³.

Dall’esame degli episodi della *Erstdruckfassung* che hanno in comune il motivo della “Tierverwandlung”, 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, decisamente la specie ornitologica più ricorrente nell’insieme delle metamorfosi della raccolta, è, nella sua abituale e pressoché esclusiva caratterizzazione fisica – il colore bianco – portatrice di quegli elementi e qualità positive che, coerentemente con la tradizionale simbologia, sin da tempi antichissimi è stata eletta a rappresentare: mitezza, purezza, castità, fedeltà, innocenza, devozione, 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 provvidenziali consigli, sia in modo disinteressato che in vista di una futura corresponsione di assistenza. Riguardo quest’ultimo aspetto, il suo processo di “Erlösung” sembra presentare aspetti che richiamano ad un antico ruolo di vittima sacrificale, mentre in altri contesti essa si

²² Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm’s Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, cit., p. 314.

²³ Cfr. Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm’s Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, cit., p. 311.

rivela, tra i volatili, uno di quelli più frequentemente deputati ad interagire con il mondo dei morti, in qualità di “Seelentier” o come emissario dell’anima di defunti.

Il corvo, invece, ancorché le molteplici connotazioni in campo religioso e mitologico ne rendano la figura nel complesso assai più ambivalente, è identificabile come polarità opposta: sia per il colore a cui esso è immancabilmente associato e che lo caratterizza sin dalla sua introduzione nella vicenda, il nero – immediato riferimento all’assenza di luce e ad una dimensione infera, notturna e peccaminosa, in aperto contrasto con tutto ciò che il bianco allegoricamente rappresenta – che per la tradizionale inclinazione, in natura, ad attitudini negative come l’aggressività e l’ingordigia. Tutti i casi di metamorfosi che lo vedono coinvolto hanno origine in una frattura del rapporto genitori-figli, e l’atto di ripudio dei primi nei confronti dei secondi, dalle cause peraltro spesso ambigue e poco approfondite, 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, 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.

La colomba e il corvo, dunque, sono le specie rispettivamente a capo di due ben definiti archetipi di “Fremdverwandlung”, i più rilevanti in quanto da essi si sviluppa, in un gran numero di varianti, la maggior parte degli episodi di trasformazione in “Vogel” subita da esseri umani: il primo dei due implica la costrizione nelle spoglie di un uccello che rispecchia, malgrado tutto, la natura pura ed essenzialmente positiva di coloro che sono colpiti dal maleficio, il secondo verte sull’assunzione dell’aspetto di fosche creature alate da parte di adolescenti a seguito di una “Verwünschung” più difficilmente razionalizzabile e, anche per questo, più drammatica e misteriosa. Una differenza di fondo tra i due modelli consiste anche nell’anteticità dei profili comportamentali tenuti dai due animali: quanto le colombe si dimostrano operose, impegnate in lunghi itinerari in volo, quando non attive a favore del “Märchenheld”, così i corvi appaiono lontani e isolati, scegliendo essi, come reazione all’onta di una metamorfosi ignominiosa, di uscire di scena verso luoghi difficilmente accessibili all’uomo, come il “Glasberg”, ove attendere passivamente il momento della “Erlösung”.

Relativamente alle altre due più comuni figure di uccelli nel campo della “Tierverwandlung”, il cigno ha una 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 candore del piumaggio porterebbero ad alimentare, mentre l’anatra è oggetto di sole auto-metamorfosi, praticate da parte di figure femminili.

III.2.1 – “Die Taube”

L’importanza di questa specie nella raccolta – è la più utilizzata tra gli uccelli, presente tra i personaggi di sette “Märchen” – è indicata dagli stessi Grimm nella “Vorrede” al primo volume del 1812. Nel passaggio che esemplifica, come caratteristica dello scenario da “età dell’oro” in cui le vicende sono inserite, la perfetta capacità di espressione e di reciproca interazione, anche verbale, dei componenti dei mondi animale, vegetale e minerale, sono citati, a rappresentare il primo dei tre, proprio il “Vögel”, di cui è spiegato, per inciso, come le colombe siano nelle fiabe da considerarsi la specie “prediletta”, ovvero che ricorre, nel tipico ruolo di portatrice di assistenza, più frequentemente:

*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 [...]*²⁴

Nell’ordine dei “Märchen” questa figura fa la sua prima comparsa al numero 21 del primo libro, per svolgere un ruolo cruciale in uno degli episodi più noti ed apprezzati dell’opera, *Aschenputtel*. Di questo antico nucleo narrativo viene attestata, nelle note pubblicate in appendice nel 1812, l’eccezionale diffusione e capacità di rigenerazione, essendo la fiaba riscontrabile, nelle sue numerose varianti, pressoché in “ogni angolo del mondo” ed ancora ben viva nella memoria dei popoli. E’ segnalata la presenza di riferimenti in merito nei testi di autori tedeschi tardo-medioevali e in alcune saghe nordiche, nonché l’esistenza di una versione polacca, slava e danese; tra le due mediterranee citate, quella italiana del Basile è dichiarata incomparabile, per bellezza, rispetto al *Cendrillon* del letterato francese Charles Perrault²⁵.

²⁴ Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 57.

²⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 293.

Dalle note di Heinz Rölleke all'edizione a sua cura della *Urfassung* – il manoscritto contenente circa cinquanta “Märchen”, inviato dai fratelli a Brentano nel 1810 e rinvenuto agli inizi del secolo scorso nel monastero di Ölenberg – si apprende come *Aschenputtel* fosse stato aggiunto da Jacob, insieme a *Vom goldnen Vogel*, in coda a questa raccolta embrionale e annunciato in questi termini a Brentano, e come entrambe le prime stesure di questi due testi, trasmessi oralmente da una anziana signora a Wilhelm durante una visita a tal fine presso un ospedale di Marburg, siano andate perdute²⁶. A questa fonte, principale origine del “Märchen” contenuto nella *Erstdruckfassung* dei *Kinder- und Hausmärchen*, se ne aggiunsero successivamente altre due, anch'esse orali e localizzate nello Hessen, come specificato nel libro delle *Anmerkungen* del 1822 (relativo alla seconda edizione del 1819, poi ristampato con integrazioni nel 1856)²⁷, dalle quali Wilhelm elaborò la versione pressoché definitiva della fiaba, che è più estesa, grazie all'inserimento di nuove parti e figure, e si distacca, per certi versi, anche notevolmente dalla prima.

In *Aschenputtel* le colombe svolgono la tradizionale funzione, assegnata – come abbiamo visto – sin da tempi antichissimi tipicamente agli uccelli, di collegamento tra l'uomo e la dimensione ultraterrena, che in questo caso è la “Totenwelt” in cui si trasferisce, nell’“incipit” del “Märchen”, in spirito la madre della protagonista. Nella versione del 1812 la promessa di un aiuto tangibile prestato dall'al di là è fatta alla figlioletta dalla donna sul letto di morte, insieme a quella di non cessare di vegliare su di lei dal cielo e di assecondarla nei desideri secondo un rituale che prevede l'intermediazione di una pianta. In tal modo anche questa fiaba si apre con il richiamo ai desideri e alla loro possibilità di realizzazione, attraverso il consueto ricorso al verbo “wünschen”, intimamente connesso, nel suo significato, a quell'attività onirica individuata come matrice dei più comuni “Märchenmotive”, e che un ruolo rilevante gioca anche nella trama di *Aschenputtel*. Mentre le modalità di cui la fanciulla si dovrà servire per comunicare le proprie richieste sono dalla madre esplicitate, la forma con cui quest'ultima intende offrirle assistenza nei momenti di necessità non è definita con altrettanta chiarezza e rimane vaga:

²⁶ Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007, p. 138.

²⁷ Cfr. Heinz Rölleke, *Nachweise*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. III, p. 451.

*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, pflanz ein Bäumlein auf mein Grab, und wenn du etwas wünschest, schüttele daran, so sollst du es haben, und wenn du sonst in Not bist, so will ich dir Hülfe schicken, nur bleib fromm und gut.'*²⁸

La menzione di un “invio di aiuto” è comunque sufficiente per interpretare le future apparizioni della coppia di “Tierhelfer” proprio alla luce della promessa formulata nell'estremo momento di commiato, ed iscrivere gli interventi dei due volatili nella sfera del sovranaturale. Le due “weiße Tauben” entrano in scena quando la protagonista, relegata nella sera del ballo in cucina dalle sorellastre ad espletare una mansione particolarmente umiliante e di proporzioni immani, cade – forse come mai prima – in uno stato di grande afflizione, che la porta ad invocare disperatamente la madre:

*[...] ging es [= Aschenputtel] traurig in die Küche, und schüttete die Linsen auf den Heerd, da war es ein großer, großer Haufen. 'Ach, sagte es und seufzte dabei, da muß ich dran lesen bis Mitternacht und darf die Augen nicht zufallen lassen, und wenn sie mir noch so weh thun, wenn das meine Mutter wüßte!'*²⁹

Dei due animali, il cui tempestivo arrivo concretizza il supporto materno a suo tempo annunciato, è – nello stile essenziale e rivolto all'azione dei “Märchen” – precisato solo il colore e il fatto che essi raggiungono la fanciulla prostrata sul pavimento attraverso la finestra aperta. Pochi tratti, che, tuttavia, preparano in modo efficace la ricezione di queste due figure alate in volo notturno, dal candore immaginabile in forte contrasto con l'oscurità del cielo e la penombra della fuliginosa cucina, come un incontrovertibile segnale del numinoso. Giunte, dunque, “ungerufen” – come rilevano Johannes Bolte e Georg Polívka nelle loro annotazioni sulla fiaba³⁰ – le colombe si rivelano subito uccelli parlanti, attraverso la proposta diretta ad Aschenputtel, di svolgere in sua vece l'ingrato compito:

Da kniete es 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

²⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 111.

²⁹ Ivi, p. 113.

³⁰ Cfr. Johannes Bolte – Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1963, Vol. I, p. 165.

*den Heerd; sie nickten mit den Köpfchen und sagten: 'Aschenputtel, sollen wir dir helfen Linsen lesen?'*³¹

L'invio delle colombe bianche da una dimensione celeste, sovrastante le umane miserie, ritenuta ubicazione ideale delle anime beate secondo la tradizione cristiana e indicata in punto di morte dalla madre stessa (*wenn ich oben im Himmel bin*), richiama le forti connessioni di questi animali con la simbologia religiosa 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 nell'antichità alla mancanza anatomica della bile, allora vista come organo responsabile dei sentimenti d'odio e d'invidia – a simbolo cristiano di innocenza e purezza, e, come tale, deputata spesso a rappresentare lo Spirito Santo nella sua discesa sulla terra. Nota è in questa veste la sua apparizione in occasione del battesimo di Cristo nella descrizione degli evangelisti³² e, in molte leggende, quale segnale di legittimazione divina alla nomina di vescovi e papi o alla santificazione di religiosi:

*Als Gottesvogel begegnet die (weiße) Taube in der christlichen Überlieferung, sie gilt als Trägerin der göttlichen Tradition, Symbol der Reinheit und ist allgegenwärtig in christlichen Erzählstoffen, in Mirakeln, Legenden und Exempla.*³³

Ulteriore supporto ad un'interpretazione delle colombe in *Aschenputtel* quale emanazione della defunta madre, è offerto dal diffuso ricorso alla figura di questo volatile – per il quale il bianco è sempre parte integrante e inscindibile del suo significato simbolico – come “Seelenvogel”, ovvero incarnazione di anime tipicamente destinate, in un contesto religioso cristiano, alla beatitudine eterna: quelle degli uomini sottoposti ingiustamente a pena capitale, oggetto di numerose credenze popolari, dei martiri di cui narrano le leggende sacre, dei peccatori purificati dei cosiddetti “racconti di espiazione”³⁴.

³¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 113.

³² *Und als Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf aus dem Wasser. Und siehe, da tat sich ihm der Himmel auf, und er sah den Geist Gottes wie eine Taube herabfahren und über sich kommen.* Matthäus (3,16), *Das Neue Testament*, The Gideons International, Oberägeri (CH) 2005, p. 3.

³³ Werner Bies, *Taube*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 240.

³⁴ Cfr. Werner Bies, *Taube*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 241.

La concezione dell'anima come entità alata, capace di dileguarsi rapidamente in volo verso destinazioni ultraterrene e la sua raffigurazione, pertanto, nelle forme di un uccello quale, solitamente, una colomba bianca, sono attestate in *Die Vögel im Volksglauben* da Ernst e Luise Gattiker 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", ad indicare anche il tipo di camera sepolcrale composta da nicchie, in cui venivano conservate le urne con le ceneri dei defunti, accostando in tal modo idealmente il rifugio di questi uccelli a quello dell'anima dopo i suoi "voli". Le riproduzioni lignee, o in pietra, di colombe rinvenute sulle tombe dei franchi e dei longobardi, soprattutto in territorio elvetico, avrebbero lo scopo, invece, di rappresentare non tanto le anime degli estinti, quanto figure angeliche preposte alla conduzione di queste ultime verso la beatitudine; nel caso di persone scomparse fuori dai confini della patria, le statuette avrebbero il capo rivolto nella direzione del paese straniero luogo del decesso.

A testimonianza 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 che vi sono sepolti, e riportano esempi, inoltre, attinti dalle molte leggende in cui le anime beate dei santi sono rappresentate in "Taubengestalt", soprattutto nel momento della separazione dal corpo e della loro ascesa verso il cielo: così è 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 – la stessa combinazione numerica con cui questi volatili compaiono in *Aschenputtel* – volasse sulla tomba, e come ad esse poco più tardi se ne aggiungessero altre, a dimostrazione di come l'anima del religioso avesse "socializzato" con animali dalle fattezze simili³⁵.

Nella vicenda del "Märchen" le colombe si adoperano, dunque, a sceverare le lenticchie guaste da quelle commestibili, così come successivamente faranno per altri tipi di legumi (vecce e piselli), e questa grande abilità nel "rein lesen", esercitata attraverso un'incessante azione del becco che nel testo è, dal punto di vista acustico,

³⁵ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, AULA Verlag, Wiesbaden 1989, pp. 352-353.

riprodotta tramite elementi onomatopeici, viene dai Grimm metaforicamente interpretata come un'innata capacità di eccellere nella distinzione del puro dall'impuro, e riconosciuta nelle note, sia quelle in coda all'edizione del 1812 che quelle pubblicate poi a parte come *Anmerkungen*, quale tratto arcaico della fiaba, da ricondurre all'antica concezione delle colombe come "reine Thiere", animali simbolo di purezza³⁶.

Oltre al provvidenziale e inaspettato arrivo attraverso la finestra, quali bianche creature alate materializzatesi nell'oscurità della notte, e all'esecuzione della cernita commissionata dalla matrigna ad Aschenputtel, la cui straordinaria rapidità (*in einer Viertelstunde*), specialmente se confrontata con le proporzioni del compito (*da war es ein großer, großer Haufen*) presenta sicuri aspetti sovranaturali, conferiscono alle colombe natura di "Jenseitswesen" anche le modalità con cui si realizza la loro successiva prestazione di assistenza, che appare come un "Wunder" attribuibile all'operato dei due animali. Per godere di uno scorcio sull'ambito ballo del principe e trarne consolazione, la protagonista accoglie la loro proposta, li segue e – presumibilmente senza aver fatto troppa strada – procede ad arrampicarsi sulla scala della colombaia, dal cui ultimo gradino le è possibile contemplare la sala, splendente e scintillante di mille luci, dove le sorelle danzano con il principe:

*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 sah seine Schwestern mit dem Prinzen tanzen, und es flimmerte und glänzte von viel tausend Lichtern vor seinen Augen. 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.*³⁷

La scena, nell'inspiegabile contiguità della colombaia al castello reale, sull'interno del quale questa, nonostante risulti annessa alla casa paterna, singolarmente si affaccia, configura l'irrazionale fusione di due spazi lontani e non attinenti fra loro (più avanti nella trama Aschenputtel si servirà di una carrozza trainata da sei destrieri per raggiungere il ballo³⁸), che è notoriamente una peculiarità delle esperienze oniriche. Ciò, oltre a risultare, dunque, come una sorta di prodigio, avvalora la definizione di

³⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 294.

³⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 113.

³⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 114.

“echtes Traummärchen” che Rainer Wehse, nell’*Enzyklopädie des Märchens*, riporta relativamente al ciclo di *Aschenputtel*: il nucleo narrativo della fiaba si baserebbe, infatti, sui sogni di rivendicazione degli umili, privati dei diritti loro spettanti³⁹, così come l’intervento di “Seleenvögel” provenienti da una dimensione ultraterrena offre spazio alla realizzazione di desideri apparentemente impossibili. Con il carattere onirico della visione sul ballo è congruente la successiva immagine della ragazza dormiente sulle ceneri, mentre l’impulsivo smantellamento della colombaia ad opera della sorellastra più matura appare, in questa luce, come un atto malevolmente finalizzato ad impedirle di sognare⁴⁰.

L’insieme dei passaggi che nel “Märchen” del 1812 contribuiscono ad identificare la coppia di “weiße Tauben” come animali in stretto rapporto con lo spirito della madre risulta decisamente alterato, già a partire dalla seconda edizione del 1819, dalle numerose rielaborazioni di Wilhelm: se da un lato il ruolo degli uccelli quale categoria animale deputata all’intermediazione tra la protagonista e il mondo dei morti è reso, per mano sua, sin da subito evidente tramite l’introduzione di una nuova figura di volatile, che interagisce con la ragazza nei pressi della tomba dove ella periodicamente si reca, dall’altro è compromessa, attraverso l’eliminazione di alcuni fondamentali indizi, la gradualità del processo con cui il lettore può, nella *Erstdruckfassung*, arrivare a una concezione sovranaturale delle due colombe (sequenza, tra l’altro, tesa a creare una maggiore tensione narrativa, che può essere considerato un pregio della prima *Aschenputtel*).

Dal confronto con la fiaba nella versione della “letzte Ausgabe” del 1857 emergono divergenze, “in primis”, nel contenuto del discorso di commiato della madre: nessuna parola è spesa riguardo l’esaudimento dei desideri e le relative istruzioni procedurali, ed è espunto il riferimento all’enigmatico “invio di aiuto” in caso di bisogno, che assolveva, pur nella sua vaghezza, la funzione di creare un nesso con la futura entrata in scena dei due “Seelenvögel”. Prevale, con l’inserimento di un invito a riporre fiducia in Dio, l’accentuazione religiosa ed è lasciato spazio ai soli propositi e raccomandazioni comportamentali generiche:

³⁹ Cfr. Rainer Wehse, *Cinderella*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, p. 39.

⁴⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 113.

‘Liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herablicken und will um dich sein.’⁴¹

In seguito all’introduzione nella trama dell’episodio del viaggio paterno, poi, e dei doni richiesti dalla figlia e dalle sorellastre – che riveste un ruolo rilevante in *La Gatta Cenerentola*, la versione europea più antica della fiaba⁴² contenuta nel *Pentamerone* del Basile⁴³, ma è del tutto assente in quella grimmiana del 1812 – Aschenputtel pianta un ramoscello di nocciolo presso la tomba della madre, sul quale, una volta divenuto un albero, va a posarsi un uccello dal piumaggio immacolato come le due colombe, ma di specie non precisata (“ein weißes Vöglein”), che interagisce con lei più volte al giorno, provvedendo a soddisfare i suoi desideri:

*Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete, und allemal kam ein weißes Vöglein auf den Baum, und wenn es einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vöglein herab, was es sich gewünscht hatte.*⁴⁴

In tal modo il rapporto di Aschenputtel con la madre, tenuto in vita dopo la scomparsa di quest’ultima per mezzo di una “Vogelfigur”, è collocato in una sorta di routine quotidiana e non ha il suo punto di partenza, come nella *Erstdruckfassung*, nell’ora della disperazione più cupa della ragazza, quando l’intento di “Erniedrigung” nei suoi confronti mostra il suo lato più sadico e brutale. Anche in questo punto cruciale della fiaba emerge una forte discrepanza tra la versione curata da entrambi i fratelli e quella risultante dalle rielaborazioni del solo Wilhelm. Nella prima, come si è visto, la coppia di colombe compare in uno scenario notturno “ungerufen”, ovvero inviata, in coerenza con la promessa materna, da presumibili forze celesti, connotata – in

⁴¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. I, p. 137.

⁴² Cfr. Rainer Wehse, *Cinderella*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, p. 43.

⁴³ Cfr. Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, cit., p. 128-129. [Non sono presenti in *La Gatta Cenerentola* figure di uccelli, se non nella richiesta della protagonista al padre, in vista della partenza di costui per la Sardegna. In quest’occasione ella fa riferimento ad un “qualcosa” che dovrebbe essere consegnato per lei all’uomo dalla “colomba delle fate”, la quale, tuttavia, non si rivelerà all’apparenza un volatile, bensì una “bella ragazza”. I contatti sovranaturali di Cenerentola con la madre che origineranno dal suo dono, si iscrivono in tal modo sin dall’inizio nell’ambito del fantastico: le fate, e non propriamente gli uccelli, svolgono ruolo di intermediarie tra i vivi e i morti, anche se nell’appellativo di “colomba” utilizzato per una di esse potrebbe essere insito il tradizionale riferimento a questa specie ornitologica come simbolo dell’anima dei defunti.]

⁴⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. I, p. 138.

conformità al tipico stile dei “Märchen”, che conferisce ai personaggi contorni netti ed univoci – dal solo biancore. Nella “letzte Ausgabe” è, invece, Aschenputtel che, in un contesto diurno e non ottenebrato da solitudine (la matrigna, che le assegna ripetuti incarichi, e le sorelle sono ancora presenti in casa), né da particolare sconforto (è omessa l’accurata invocazione alla madre) non esita, una volta ricevuto il mucchio di lenticchie per la cernita, a rivolgere un appello all’intera comunità dei pennuti di piccole dimensioni che gravita sotto il cielo, “in primis” alle specie tradizionalmente affini al “rein lesen”, ossia le colombe e le tortore:

*Das Mädchen ging durch die Hintertüre nach dem Garten und rief: ‘Ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen, die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen.’
Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein und ließen sich um die Asche nieder.⁴⁵*

Vengono meno, dunque, le principali circostanze che concorrevano ad ascrivere progressivamente l’operato delle colombe – ora addirittura confuse in una moltitudine “svolazzante” – alla sfera del sovrannaturale; a tal fine, gioca a sfavore persino la tempistica nell’azione di supporto, che, pur svolta da una pluralità di volatili, ha durata superiore all’originaria “Viertelstunde” (*Kaum war eine Stunde herum, so waren sie schon fertig und flogen alle wieder hinaus*). In quanto sia l’ascesa sul “Taubenschlag” che la visita alla tomba della madre per ottenere gli abiti adatti al ballo vengono intraprese dalla fanciulla di propria iniziativa, senza che i due animali, ormai fuori scena, svolgano più alcuna funzione di “Ratgeber” (nella prima versione essi offrono la propria assistenza in tre occasioni e in altrettante incoraggiano la protagonista a muovere i passi che la porteranno a poco per volta alla “Erlösung” e al lieto fine) è da considerarsi in gran parte ridimensionato, nella *Aschenputtel* di Wilhlem, il loro ruolo di primo piano, quali figure risolutive al servizio di un benevolo “deus ex machina”.

Il loro legame con il mondo dei morti, che per tutto il corso della vicenda sembra esclusiva prerogativa del “weißes Vöglein”, è recuperato e reso plasticamente visibile nell’epilogo, quando, al passaggio in carrozza del principe, le due colombe sono raffigurate sui rami del nocciolo che si erge sul luogo di sepoltura della madre. Solo allora, dimostrando anche, per la prima volta, di essere animali parlanti, esse

⁴⁵ Ivi, p. 139.

intervengono spontaneamente e mettono in guardia il giovane contro gli intenti ingannevoli delle aspiranti spose, utilizzando gli stessi versetti in rima che gli rivolgono nell'*Aschenputtel* del 1812, 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.*⁴⁶

Nella prima versione una quartina di pari sapore arcaico, in cui l'intro anche in questo caso riproduce in modo onomatopeico il tipico gorgoglio di questi uccelli e le parole includono forme desuete di vocaboli, chiudeva la fiaba:

*Rucke di guck, rucke di guck! Kein Blut im Schuck: der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim.*⁴⁷

Nelle successive edizioni, invece, il finale è esteso sino ad includere la scena nuziale, caratterizzata dall'intervento punitivo nei confronti delle sorellastre, a cui le colombe caveranno gli occhi con i becchi. Se da una parte l'atto può essere ricondotto a un'indole vendicativa riscontrabile anche in altre "Vögelfiguren" dei *Kinder- und Hausmärchen* (il passero nel KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, e lo scricciolo nel KHM-II n. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*), così come all'antico ruolo di "Rächer / Richter" ricoperto dagli uccelli in diversi miti⁴⁸, dall'altra la sua cruenza mal si concilia con l'usuale mitezza di cui la "weiße Taube" è da sempre considerata portatrice e, relativamente a questa specie, esso non trova repliche nella raccolta grimmiana. Il fine strettamente moralizzatore, da cui questo innesto piuttosto infelice è mosso e che è esplicitato a conclusione della fiaba⁴⁹, inoltre, appare in contrasto con uno dei principi indicati da Jacob, in *Wesen der Tierfabel* e in altri saggi di varia datazione, alla base della grandezza e purezza della "Naturpoesie", come anche dei "Märchen" che – a differenza delle favole di La Fontaine – possono, a diritto, esservi ricompresi: la completa assenza di ogni intento etico e didascalico.

⁴⁶ Ivi, p. 143.

⁴⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 119.

⁴⁸ Lo stesso mito di Tereo rievocato da Aristofane negli *Uccelli*, ad esempio, il quale, trasformato in upupa, perseguita la cognata e la moglie per l'assassinio del figlioletto, o quello di Prometeo, dilaniato da un'aquila a causa della sua ribellione a Zeus.

⁴⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. I, p. 144.

La letteratura secondaria su *Aschenputtel*, avendo come consueto riferimento la “letzte Ausgabe”, valuta la figura delle due colombe in rapporto a quella del “weißes Vöglein”, a cui esse vengono generalmente accostate. Walter Berendsohn, ad esempio, considera solo quest’ultimo quale “Seelenvogel” rappresentativo dello spirito della madre, mentre alle “weiße Tauben”, anch’esse riconosciute come “Jenseitswesen”, attribuisce primariamente il ruolo di “Tierhelfer”:

*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 sind Jenseitswesen.*⁵⁰

Parimenti, Winfried Freund, nel capitolo dedicato ad *Aschenputtel* di un testo sulle più note fiabe grimmiane, dichiara l’indubbia natura sovranaturale del “Vöglein” estendibile, per deduzione, alle colombe sulla base del colore bianco, quale caratteristica accomunante i tre volatili:

*Die Farbe Weiß verbindet die hilfreichen Tiere überdies mit dem weißen Seelenvogel auf dem Wunschbaum und verdeutlicht, woher die Hilfe kommt.*⁵¹

D’altro canto, riguardo le colombe e il loro significato nel “Märchen” Freund sembra ricorrere – in modo forse poco condivisibile – più spiccatamente alla tradizione che le designa a simbolo di fertilità e di fedeltà coniugale⁵²: sotto quest’aspetto, l’arrivo di questi animali in coppia sarebbe foriero del lieto fine, coronato dal matrimonio del principe con la “rechte Braut”⁵³.

Anche secondo l’analisi di Elke Feustel l’incarnazione della madre è da cogliere nell’uccellino bianco, nei cui confronti le “weiße Tauben” risulterebbero funzionali ai fini della determinazione della specie, che nel testo resta imprecisata. A sostegno di questa supposizione la studiosa si richiama al comune utilizzo di questo volatile nella

⁵⁰ Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Dr. Martin Sändig oHG, Wiesbaden 1968, p. 48.

⁵¹ Winfried Freund, *Deutsche Märchen – Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1996, p. 69.

⁵² Oltre ad 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, stata assegnata dalla letteratura araba. Cfr. Werner Bies, *Taube*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 240.

⁵³ Cfr. Winfried Freund, *Deutsche Märchen – Eine Einführung*, cit., p. 69

simbologia cristiana, mirato a raffigurare sia lo Spirito Santo disceso sulla terra, che le 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 [...]*⁵⁴

In conclusione si può pensare che, in quanto uniche “Vogelfiguren”, nella versione della *Erstdruckfassung* la coppia di colombe di Aschenputtel riunisca in sé tutte quelle funzioni – tra cui quella di “Seelenvogel” manifestazione dell'anima della madre – che a partire dalla seconda edizione saranno poi maggiormente portate alla luce dalla loro suddivisione tra più volatili, e, in tal senso, essa possa essere ricompresa nell'ampio ambito delle metamorfosi che coinvolgono gli uccelli nella raccolta. Il fenomeno della reincarnazione come una delle tematiche principali di questo “Märchen”, del resto, è del tutto evidente nelle varianti orientali del ciclo, segnalate da Rainer Wehse alla voce *Cinderella* dell'*Enzyklopädie des Märchens*. Tra queste, ad esempio, quelle indiane concretizzano, nella vacca sacra o negli altri animali che vi compaiono come “Tierhelfer” al posto degli uccelli, la possibilità di rinascita prevista dai precetti religiosi dell'induismo⁵⁵; 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 uccello⁵⁶.

Un ultimo aspetto da rilevare nelle due “weiße Tauben” grimmiane, senza dubbio tra le più complesse “Vogelfiguren” dell'intera raccolta, riguarda il loro operato a favore della protagonista, che è costituito non solo dall'efficace azione di “rein lesen” e dal “Wunder” realizzato presso la colombaia, ma anche dalla dispensazione di consigli e incoraggiamenti allo scopo di agevolare la sua unione con il principe, nonché dagli interventi diretti a indirizzare quest'ultimo verso una corretta scelta della sposa. Questa attitudine a fornire vitali informazioni ai “Märchenhelden” e a palesare verità nascoste nei momenti più cruciali delle vicende ricorre in altre figure di colombe ed è

⁵⁴ Elke Feustel, *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 2004, pp. 319-320.

⁵⁵ Cfr. Rainer Wehse, *Cinderella*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, pp. 44-46.

⁵⁶ Ivi, p. 48.

riconducibile al ruolo di “Ratgeber”, “Wegweiser”, “Berichterstatter” menzionato da Werner Bies nell’*Enzyklopädie des Märchens*⁵⁷, la cui origine è da imputare all’effettiva funzione di “Briefträger” assegnata a questi uccelli nelle varie epoche, a partire già da quelle, antichissime, dei babilonesi e degli egizi⁵⁸. Ciò ha contribuito a fissarli come messaggeri nell’immaginario collettivo e a riconoscere loro un alto grado di conoscenza, come riflette anche il tradizionale uso di questa specie nell’iconografia e nella simbologia religiosa. Ernst e Luise 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 spalla del religioso, gli sussurrasse parole di saggezza⁵⁹.

Nella “Vorrede” al suo primo libro, *Über den altdeutschen Meistergesang*, lo stesso Jacob, a sua volta, rievoca la metafora, a suo dire intrisa di “poesia purissima”, con cui il cantore del XVI secolo Adam Puschman, in un poema che ha per oggetto un proprio sogno, paragona il venerato maestro Hans Sachs a una colomba bianca, conferendo in tal modo alla sua figura una particolare aura di sapienza e sacralità:

*[...] Puschman, wenn er den Meister im Traum erblickt in einem wunderseltsamen Gartenhäuslein sitzen, weiß von Alter wie eine Taube, er neigt sich bloß, er hört nicht und antwortet auf keine Frage mehr, nur der Sinn des Gesichts ist ihm unvergangen [...]*⁶⁰

Le altre figure di colombe dei *Kinder- und Hausmärchen* (Erstdruckfassung) sono più omogenee e accomunabili, in quanto introdotte, nella loro quasi totalità, quale forma animale in cui si trovano temporaneamente costretti giovani principi o principesse: nel dramma di una metamorfosi subita per ragioni solitamente taciute, ma che si può intuire ordita da forze inique e occulte, è, dunque, come se l’innocenza e la purezza di questi personaggi si rispecchiasse, malgrado tutto, nelle qualità tradizionalmente incarnate dal mite volatile, di cui il bianco è caratteristica emblematica costantemente segnalata. In questa condizione di soggezione a un maleficio che solo il “Märchenheld” è destinato a

⁵⁷ Cfr. Werner Bies, *Taube*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 242.

⁵⁸ *Die Taube ist die älteste Briefträgerin der Welt*. Karl Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, Fr. Seybold’s Verlagsbuchhandlung, München 1913, p. 233.

⁵⁹ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 356.

⁶⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, a cura di Otfried Ehrismann, cit., p. 11.

spezzare, emerge, come elemento nuovo rispetto all'analisi precedente e tratto distintivo nei confronti degli altri casi di "Tierverwandlung", l'immagine di un animale spesso sottoposto a sofferenze fisiche, anch'esse di origine non chiaramente specificata, suscettibile di richiamarsi 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, intitolata, in modo già indicativo, *Die weiße Taube*) e risultano, pertanto, lontane, sia nella collocazione che idealmente, dalle colombe del KHM-I n. 21 *Aschenputtel*: anche se afferenti al fenomeno della metamorfosi in senso lato, infatti, quest'ultime sono le uniche rappresentanti della loro specie, nella raccolta grimmiana, ad interagire con il mondo dei morti e le anime dei defunti.

In *Die weiße Taube*, già presente in forma appena più concisa nella "Urfassung" al n. 16⁶¹ ed eliminato, invece, dalle successive edizioni dei *Kinder- und Hausmärchen* a causa delle forti analogie, nella prima parte della trama, col KHM-I n. 57 (*Vom goldnen Vogel*)⁶², ricorre il motivo, comune all'"incipit" dei quattro "Märchen" del composito KHM-I n. 64, dei tre fratelli messi alla prova, fra i quali prevale, di volta in volta 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 dei giardini reali, tanto da obbligare i sovrani a istituire turni di guardia come provvedimento. L'arte del "rein lesen" in cui, come le colombe di *Aschenputtel*, la "weiße Taube" si dimostra esperta, riuscendo a svuotare il campo di tutte le sue pere in una sola notte, ha una portata e una tempistica che ne prefigurano la natura sovranaturale:

*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 fortflog, stand der Dummling auf und ging ihr nach; [...]*⁶³

⁶¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 31-32.

⁶² Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 319.

⁶³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 228.

Il fatto che l'uccello non agisca come animale parlante sembra, in questo caso, accrescere l'impenetrabilità del mistero che lo circonda: dopo aver staccato rapido e silenzioso i frutti dalle piante, esso si dirige, seguito dal giovane, in volo verso la sommità di una montagna, per sparire bruscamente in una fessura tra le rocce. Incoraggiato "in loco" da un enigmatico "graues Männchen", in uno scambio di battute che costituisce l'unico discorso diretto della fiaba, il ragazzo si avventura in una discesa verticale nelle viscere della montagna, e il successivo ritrovamento della colomba è sufficiente a rompere l'incantesimo e a ridare a questa l'aspetto originario di una principessa; nelle nozze, a cui, altrettanto automaticamente, segue il dominio sul regno, si concretizza il lieto fine e il riscatto sociale del "Dummling" protagonista.

Il momento culminante del "Märchen", identificabile nella scena immediatamente precedente alla "Erlösung", mostra la colomba prossima a soccombere in una gigantesca ragnatela, da cui essa trova la forza di districarsi, riguadagnando faticosamente la libertà, solo alla vista del giovane. Questa lotta disperata del volatile impigliato in un intrico mortale di fili è paragonabile, per pathos e senso di inquietudine trasmesso, ai ripetuti tentativi di fuga, fino al loro rovinoso epilogo, della colomba di *Ein Märchen* – anch'essa risultato di un processo metamorfico di un discendente reale, ancorché composto da più fasi – contro i vetri della finestra.

Affinità per certi versi ancora maggiori con il "cunto" del *Pentamerone* tradotto da Jacob, presenta il KHM-I n. 66, *Hurleburlebutz*, collocato a poca distanza da *Die weiße Taube* e imperniato sull'antico tema del ratto d'amore: il "Tierbräutigam", dopo le sembianze di una volpe e di un "weißes Männchen", assume, in seguito agli insondabili sviluppi del maleficio che lo ha colpito, quelle di una colomba bianca. La permanenza del volatile nella trama è, tra l'altro, anche qui come in *Ein Märchen* di breve durata, in quanto, ai fini della rottura dell'incantesimo, esso sarà decapitato dalla sposa non appena avvistato; un'errata esecuzione delle istruzioni impartite a riguardo avrebbe avuto l'effetto di rendere tragicamente definitivo quello che è indicato come l'ultimo stadio della serie progressiva di metamorfosi imposta al giovane, rendendolo prigioniero per sempre in un corpo di animale:

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, hüt' dich aber, daß du keine andere ergreifst, sonst entsteht ein groß Unglück daraus'. [...] es dauerte auch nicht lang, so kamen drei weiße Tauben

*daher geflogen. Die Prinzessin gab Acht, ergriff die mittelste, nahm ein Messer und schnitt ihr den Kopf ab. Kaum aber lag der auf dem Boden, so stand ein schöner jünger Prinz vor ihr [...]*⁶⁴

Il carattere rituale della decapitazione dell'indifesa colomba, indispensabile per ottenere la liberazione dal maleficio, è ancora più accentuato nella variante della fiaba tratta dalla *Ertfurtsche Sammlung*, che i Grimm riassumono in appendice alla *Erstdruckfassung* (*Hurleburlebutz*, escluso dalle edizioni successive dei *Kinder- und Hausmärchen*, sarà riportato, a sua volta, da Wilhelm nel volume delle *Anmerkungen*, in qualità di "Märchen" simile a *Der Eisenofen*)⁶⁵: in essa la sposa è tenuta, dopo aver smembrato l'animale, a gettarne il capo verso est e il resto del corpo verso ovest⁶⁶.

Riferimenti ad un'antico utilizzo della colomba come vittima sacrificale nei riti religiosi, sono dai Gattiker indicati nella Bibbia (terzo libro di Mosè), da cui si apprende, in particolare, che innumerevoli uccelli di questa specie sarebbero stati immolati nel tempio di Gerusalemme per mano dei sacerdoti della tribù israelitica di Levi⁶⁷. Potenzialmente riconducibili ad antichi riti sacrificali sono anche le immolazioni e mutilazioni richieste, in altre fiabe, da animali di diverso tipo al "Märchenheld" – soprattutto i "Tierhelfer" a compimento di un operato a suo favore – in vista di una personale "Erlösung": 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 delle zampe e della testa⁶⁸.

In una concezione teologica propria della cristianità medievale, che assegna un preciso valore simbolico alle diverse parti del corpo della colomba, è, inoltre, plausibile cogliere quel filo di congiunzione tra quest'animale e l'esperienza del martirio, a cui vari "Märchen" sembrano ispirarsi: su questa base la uniformità e la lucentezza del piumaggio sarebbero rappresentative di virtù come l'innocenza e la purezza, mentre al rosso vivo delle zampe è associato il ricordo del sangue dei martiri versato per la fede.

⁶⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 240-241.

⁶⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. III, pp. 210-211.

⁶⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 321.

⁶⁷ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 351.

⁶⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 212-214.

A tale interpretazione allegorica accenna Karl Knortz, nel capitolo *Huhn und Taube* di *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*:

*Nach theologischer Anschauung des Mittelalters war die Taube das Symbol des Christentums. Ihre beiden Flügel bedeuteten die Liebe Zu Gott und den Menschen; ihr Hals und silbernes Gefieder wurde auf Reinheit und Unschuld gedeutet, und ihre roten Füße wurden mit dem Blute der Märtyrer in Verbindung gebracht.*⁶⁹

Il richiamo al martirio affiora con più forza dal 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 sotto queste spoglie, solo per recedere poi allo stadio di "Tierverwandlung" precedente. In queste circostanze il principe-colomba rivela alla compagna come le tracce che egli si prefigge di lasciare costantemente dietro di sé, sacrificando parte del proprio sangue e delle piume, le permetteranno di seguirlo per prestargli aiuto al momento opportuno. Si configura in tal modo un periodo di immotivata espiazione, in cui non solo – caso anomalo tra le metamorfosi animali dei "Märchen" – l'uomo è obbligato ad unirsi ai componenti della specie in cui si trova trasformato e a dividerne il destino, in un'incessante peregrinazione attraverso le ignote contrade del mondo (*so würd' er in eine Taube verwandelt und müßte sieben Jahre lang mit den Tauben fliegen*⁷⁰), ma anche a depositare una sofferta scia di sangue, come obolo fisico da versare per non perdere i contatti con la donna e, in ultima analisi, con la propria vera identità. La figura della colomba è introdotta, dunque, a contraddistinguere una fase dell'incantesimo, e dell'estesa fiaba, macabra e intrisa di misticismo; questo traspare dal sette, quale 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" (il caso più noto riguarda il sangue versato sulla neve dalla futura madre di

⁶⁹ Karl Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 237.

⁷⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 352.

Schneewittchen in seguito alla puntura di un ago, che accende in lei il desiderio di mettere al mondo una figlia connotata da tali tonalità⁷¹):

[...] als die Prinzessin hinein kam und ihn [= den Prinz] suchte, saß blos 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'.⁷²

Così come il suo martirio, un alone di mistero circonda, infine, anche la repentina uscita di scena dell'animale. I prolungati e dolorosi tentativi per evitare la separazione con la compagna vengono di colpo vanificati quando, proprio alla scadenza del settimo anno, la colomba scompare improvvisamente, chiamata altrove da forze ultraterrene:

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.⁷³

Gli altri casi di metamorfosi in cui è coinvolta una “weiße Taube”, entrambi dovuti ad un incantesimo diretto, ancora una volta, ai danni di un principe, sono relativi a due “Märchen” del secondo volume della raccolta, collocati a distanza ravvicinata l'uno dall'altro: il KHM-II n. 37, *Die Alte im Wald*, e il KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*.

Nel primo (l'unico dei due che sarà mantenuto nelle edizioni successive sino alla “letzte Ausgabe”, dove è presente al n. 123, inalterato nel testo se si fa eccezione per alcune sostituzioni terminologiche irrilevanti⁷⁴) la colomba riveste un ruolo di primo piano come “Tierhelfer” a fianco di una fanciulla di umili origini, rimasta sola e in difficoltà nel bosco dopo lo sterminio dei signori presso cui era a servizio da parte di una banda di ladroni; in contraccambio le sarà poi richiesto dall'animale di agire ai fini della propria liberazione.

L'arrivo del “weißes Täubchen” si inserisce, dunque, nello scenario da incubo presentato dall'“incipit”, che, grazie ai ripetuti interventi volti ad esaudire i desideri e i

⁷¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., KHM-I n. 53, *Schneewittchen (Schneeweisschen)*, p. 196.

⁷² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 352.

⁷³ Ivi.

⁷⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. II, pp. 179-182.

bisogni della protagonista, acquisisce gradualmente i contorni del sogno. In tal senso, come nel caso delle colombe di *Aschenputtel*, un volatile rappresentativo della specie tradizionalmente simbolo di purezza è chiamato ad impersonare la mano di una forza sovranaturale benefica e provvidenziale, interessata a compensare gli umili dei torti e dei soprusi subiti. Come la coppia di “Seelenvögel” plana nella fuliginosa cucina di *Aschenputtel* nel momento di massima disperazione della ragazza, così anche la “bianca colombella” di questa fiaba compare quando per il povero “Dienstmädchen”, affamato e smarrito, non sembra esserci speranza di salvezza e, parimenti, si qualifica subito come uccello parlante, dispensatore di consigli e istruzioni:

Es 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 goldnen Schlüsselchen im Schnabel, das legte es ihm in die Hand und sprach: ‘siehst du dort den großen Baum, daran ist ein kleines Schloß, das schließ mit dem Schlüsselchen auf, so wirst du Speise genug finden und keinen Hunger mehr leiden.’⁷⁵

L’aspetto sovranaturale della colomba di *Die Alte im Wald*, in base a cui essa può essere compresa nel gran numero di “Vogelfiguren” dei *Kinder- und Hausmärchen* identificabili come “Jenseitswesen”, è legato proprio al suo ruolo di “Tierhelfer”, che trascende le prerogative tipiche della specie. Mentre gli animali che prestano aiuto al “Märchenheld” si valgono solitamente di facoltà esercitate nella loro reale esistenza quotidiana (in *Die Bienenkönigin*, seconda fiaba delle quattro che compongono il KHM-I n. 64, *Von dem Dummling*, le formiche si attivano a cercare e raccogliere le perle della figlia del re come fanno normalmente questi insetti con chicchi di grano o altre provviste, le anatre raggiungono il fondo di un lago per recuperare una chiave smarrita e l’ape regina aiuta il protagonista a distinguere la sposa promessa dalle altre due identiche sorelle attraverso la sua naturale attrazione per il miele⁷⁶), la colomba porta nel becco una piccola chiave d’oro, quale mezzo di accesso ad un albero al cui interno è custodito cibo a sufficienza, e successivamente tornerà con altre chiavi simili, che, grazie a poteri inesplicabili, schiudono di volta in volta alberi contenenti un letto, abiti sontuosi e quanto altro di utile alle necessità della giovane. Questa si trova, quindi, a poter ricavare da una situazione disperata un inaspettato periodo di serenità e

⁷⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 455-456.

⁷⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 229-330.

appagamento, secondo il consueto archetipo narrativo orientato alla realizzazione dei “Wünsche”:

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.⁷⁷

L’opera di soccorso e completo accudimento in cui il generoso volatile si prodiga a favore della ragazza va, dunque, oltre gli usuali servigi offerti dai “Tierhelfer” ai protagonisti di numerosi “Märchen”, e per la sua portata trova un precedente mitico in una saga assira, fondamento della grande venerazione per le colombe da parte di questo popolo. Come ricorda Karl Knortz, infatti, gli antichi assiri attribuivano all’intervento e alle cure provvidenziali di questi animali la salvezza di quella bimba abbandonata, destinata a divenire più tardi la loro potente regina Semiramide, la quale, una volta raggiunta l’età matura, avrebbe lasciato il regno per trasformarsi ella stessa in un bianco esemplare di questa specie⁷⁸.

Mentre la prima parte del racconto ha punti in comune con il KHM-I n. 21, *Aschenputtel*, la seconda è accostabile a quegli “Zaubermärchen” ove l’azione è tesa a rompere l’incantesimo e a riportare i personaggi all’aspetto originario. A tale scopo asservono sempre precise informazioni fornite dalla colomba alla ragazza, ora dirette non più ad esaudire i suoi desideri, ma a farle recuperare un anello capace di annullare gli effetti del maleficio, il cui autore è indicato in una strega, corrispondente alla “vecchia” del titolo. Come in *Das singende, springende Löweneckerchen*, il principe attraversa nell’epilogo un’altra fase di metamorfosi – nella fattispecie di tipo vegetale, forma a cui era costretto ad alternare quella animale – prima di riacquistare definitivamente sembianze umane, e la scomparsa della “Taubefigur” avviene, una volta sciolto l’incantesimo, anche in questo caso in modo piuttosto 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.⁷⁹

⁷⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 458.

⁷⁸ Cfr. Karl Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 235.

⁷⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 459.

L'esteso KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*, è incentrato su un alto numero di "Tierverwandlungen", e, accanto ad animali nei cui corpi si celano gli spiriti di tre "böse Hofbediente" – un cane nero, un gatto grigio e un cigno rosso – la colomba che corrisponde alla figura positiva del principe spicca, per contrasto, nel suo usuale candore simbolico. Essa si materializza improvvisamente a una finestra del castello stregato dove i protagonisti stanno fronteggiando gli ostili "Zauber-Thiere", e, riacquistato l'originario aspetto umano, si schiera a fianco dei due uomini. La sua apparizione risponde alla sconsolata invocazione del falegname, quando questi, sul punto di abbandonare il campo insieme all'amico soldato, auspica l'ausilio di una terza persona, e il suo ruolo nella vicenda, ancorché di secondo piano e, quindi, non così in evidenza come nei "Märchen" *Aschenputtel* e *Die weiße Taube*, è conforme a quello di figura alata provvidenziale, che si appalesa nei momenti di necessità a favore dei giusti. Nella fattispecie, l'arrivo di questo uccello sarà decisivo per l'esito della lotta e la liberazione finale del castello:

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.⁸⁰

Le uniche figure di colombe della raccolta non coinvolte in un processo metamorfico sono quelle, in coppia, che, nel KHM-I n. 75, *Vogel Phönix*, si connotano come "allwissende Vögel", offrendo al "Märchenheld" indicazioni utili a raggiungere la dimora della fenice mangiatrice di uomini da lui ricercata. Il suggerimento di ricorrere ai due uccelli come fonte di tale tipo di informazioni, indubbiamente non comuni e di difficile accesso, proviene da un "alter Mann", appartenente alla tipologia – assai ricorrente nelle fiabe e nelle saghe grimmiane – di "ometti" solitamente bianchi o grigi, incontrati dai protagonisti nel fitto di un bosco o in altri luoghi selvaggi e desolati⁸¹, quali "Jenseitswesen" depositari dei segreti più reconditi della natura. Il fatto che alle due colombe rimandi questo tipo di personaggio ne anticipa già in parte l'essenza di animali sovranaturali, mentre la valenza positiva tradizionalmente assegnata alla loro

⁸⁰ Ivi, p. 480.

⁸¹ In *Die Weiße Taube* del KHM-I n. 64 è un "kleines graues Männchen" che, sulla sommità rocciosa di una montagna, indirizza il "Dümmling" verso la colomba prigioniera al suo interno; cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 228.

specie si accorda qui con l'atteggiamento protettivo e benevolo che l'uomo dimostra nei confronti dell'avventuroso "Jüngling" (in altri contesti narrativi i "Männchen" tendono, invece, ad essere più ambivalenti, impersonando talora anche il maligno). La vaghezza e la genericità usate nei riguardi dell'ubicazione delle due colombe, in ogni caso, conferiscono alla rivelazione carattere più profetico che esplicativo:

*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!*⁸²

Questi animali, privi della consueta specificazione cromatica e, altrettanto eccezionalmente, introdotti in scena non in volo, bensì appollaiati sui rami di un albero, utilizzano in questo "Märchen" la sola capacità di comunicare nella lingua degli uomini per intervenire proficuamente sulla loro sorte; il loro ruolo risulta, infatti, limitato a dispensare preziose istruzioni, nella quale attività essi si dimostrano complementari, occupandosi l'uno di indicare l'itinerario per avvicinarsi alla fenice sino ad 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.*⁸³

La chiave d'oro, che i due volatili indicano al giovane affinché egli possa portare a termine la propria missione, è da rilevare come punto di contatto con *Die Alte im Wald* del KHM-II n. 37, in cui lo stesso oggetto, suscettibile di assumere valore anche simbolico, è portato nel becco dalla colomba bianca quale mezzo di salvezza del "Dienstmädchen".

Mentre funzioni più attive a favore del protagonista, come la difesa dalle insidie mortali del contabile e il supporto nel superamento della prova finale, sono in *Vogel Phönix* prerogativa di altri personaggi (oltre all'anziano uomo del bosco, il provvidenziale "weißes Mamsellchen", su cui sembra essere trasferito il tipico candore allegorico delle "Tauben"), le colombe emergono, dunque, esclusivamente come uccelli

⁸² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 258.

⁸³ Ivi.

sapienti dispensatori di informazioni, la cui staticità è legata all'albero, entità inamovibile e punto di riferimento per coloro che necessitano di consultare il loro scibile.

Questa loro raffigurazione, anomala rispetto a tutte le altre, richiama il ruolo predittivo riservato dagli antichi greci alle colombe di Dodona, località dell'Epiro (Grecia nord-occidentale) sede dell'oracolo dedicato a Zeus e alla Dea Madre o Dione, ritenuto il più antico del mondo classico in quanto databile in epoca addirittura pre-ellenica. Questo luogo sacro, citato dal coro di uccelli nella commedia aristofanica a dimostrazione di quanto gli uomini farebbero affidamento su di loro in questo vitale ambito⁸⁴, avrebbe avuto il suo punto principale presso un'altissima quercia con ai piedi una sorgente, presso cui i sacerdoti interpretavano i voleri divini dallo stormire delle fronde e dal tubare delle colombe che nidificavano sui rami. In *Hellenische Mysterien und Orakel* Thassilo von Scheffer riporta, infatti, come questi volatili venissero creduti capaci di recepire il potere vaticinante dell'albero e come, a testimonianza dell'alta considerazione nei loro confronti, il relativo termine greco declinato al plurale valesse ad identificare sia la specie animale che le anziane indovine locali ("πέλεια" = colomba, "πέλειαί" = sacre colombe o sacerdotesse di Dodona⁸⁵). Secondo l'antica leggenda che Erodoto espone nel II libro delle sue *Storie*, erano state proprio due colombe, partite da Tebe, in Egitto, e volate l'una in Libia, l'altra in Epiro, a fondare, rispettivamente, gli oracoli di Ammone e di Dodona, posandosi, in entrambi i casi, sulla quercia più alta e impartendo istruzioni agli abitanti nella loro stessa lingua⁸⁶. Il fatto che esse siano descritte come "nere" avvalorava la possibilità 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 accompagnata dall'aggettivo "weiß".

Come puro dettaglio, tra i numerosi che compongono l'affresco narrativo del castello addormentato di Dornröschen, nel KHM-I n. 50, vale, infine, la pena di includere in questa analisi sulle "Tauben" dei *Kinder- und Hausmärchen* l'immagine delle colombe che, nel cedere al sonno, riposano adagiate con il capo nascosto sotto un'ala. Questo particolare naturalistico, la cui presenza in una "semplice" fiaba sarà rilevata – come già

⁸⁴ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 533, v. 716.

⁸⁵ Cfr. Lorenzo Rocci, *Greco / Italiano Vocabolario*, Società Dante Alighieri, Roma 2012, p. 1429.

⁸⁶ Cfr. Thassilo von Scheffer, *Hellenische Mysterien und Orakel*, W. Spemann Verlag, Stuttgart 1948, pp. 118-119.

evidenziato – da Jacob nel saggio del 1862 sull’argomento, *Über den Schlaf der Vögel*⁸⁷, 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 che questi ha attraversato indenne 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, und wie er hineinkam, schliefen die Fliegen an den Wänden, und das Feuer in der Küche, der Koch und die Magd, da ging er weiter [...]*⁸⁸

La prima trascrizione del “Märchen”, così come appare al n. 19 della “Urfassung” (a partire dalla *Erstdruckfassung*, esso sarà poi mantenuto al n. 50 in tutte le seguenti edizioni), è più succinta e, nell’introdurre gli effetti dell’incantesimo che colpisce, oltre Dornröschen, ogni forma di vita nelle sue vicinanze, non ne offre una dettagliata descrizione, limitandosi, nello stile scabro e rivolto esclusivamente all’azione tipico delle fiabe direttamente attinte all’oralità⁸⁹, a segnalare il coinvolgimento “persino delle mosche alle pareti”, quale particolare sufficientemente esplicativo della straordinaria portata del fenomeno, già espressa in sintesi da “alles alles im Schloß”:

*Da stach sie sich [= Dornröschen] in die Spindel u. fiel alsbald in einen tiefen Schlaf. Da auch in dem Augenblick der König u. der Hofstaat zurückgekommen war, so fing alles alles im Schloß an zu schlafen, bis auf die Fliegen an den Wänden.*⁹⁰

Più precisamente *Dornröschen*, nella forma embrionale del manoscritto, non comprende alcun riferimento alle colombe, assenti anche in *La Belle au bois dormant*, versione francese della fiaba pubblicata nel 1697 da Charles Perrault, nel volume *Les Contes de ma mère l’Oye*. Quest’ultima, segnalata dai Grimm in appendice ai *Kinder-*

⁸⁷ Cfr. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 498.

⁸⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 190-191.

⁸⁹ Il “Märchen”, stilato per mano di Jacob, riporta come annotazione sulla provenienza “Mündlich”, in quanto trasmesso oralmente da Marie Hassenpflug; cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 111.

⁹⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 36.

und Hausmärchen quale testo indubbiamente accomunabile a quello da loro proposto⁹¹, doveva essere, come asserisce 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*⁹². In esso è, in effetti, riscontrabile una parte dedicata ad un lungo elenco di persone, specificate nella loro carica di corte, e di animali (cavalli e cani) che cadono sotto l'influsso dell'incantesimo, ad esemplificazione della sua azione pervasiva⁹³, mentre l'equivalente italiano offerto dal *Pentamerone* del Basile, dal titolo *Sole, Luna e Talia*, differisce notevolmente dalla versione grimmiana e non contiene niente di simile⁹⁴.

Non è improbabile, pertanto, che l'inserimento dei numerosi dettagli relativi alla scena in questione faccia parte degli interventi personali dei Grimm su quanto trasmesso originariamente da Marie Hassenpflug, con riferimento a *La Belle au bois dormant* del Perrault e in un contesto di scarsa diffusione della fiaba in territorio tedesco⁹⁵; sul corso di tale operato potrebbe aver influito la predilezione per le "Taubefiguren" espressa dai fratelli nella *Vorrede* dell'opera (*Tauben sind die geliebtesten und hülfreichsten*)⁹⁶ e, nella fattispecie, la curiosità di Jacob verso il peculiare atteggiamento degli uccelli nel sonno, che avrà modo di esprimersi liberamente nel saggio composto sull'argomento molti anni dopo.

III.2.2 – “Der Rabe”

Il corvo è, come la colomba, non solo una delle “Vogelfiguren” più rilevanti dei *Kinder- und Hausmärchen* – compare come personaggio di primo piano in sei “Märchen”, o sette se si considera a lui assimilabile la cornacchia – ma, parimenti, anche oggetto di frequenti processi metamorfici, che costituiscono il tema portante di episodi tra i più

⁹¹ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 308.

⁹² Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 111.

⁹³ Cfr. Charles Perrault, *Contes*, selezione, introduzione e note a cura di M. Polenghi, Società Editrice Internazionale di Torino, Torino 1932, p. 21.

⁹⁴ Cfr. Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, cit., pp. 944-953.

⁹⁵ Cfr. Johannes Bolte – Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., Vol. I, p. 434.

⁹⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zu Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 57.

significativi della raccolta. In altri casi esso si qualifica come “Tierhelfer”, sebbene con modalità ben diverse dalla colomba, o “allwissender Vogel”.

Rispetto alla “weiße Taube”, sempre portatrice di valori inequivocabilmente positivi, pur nella loro varietà e complessità, il corvo si presenta come figura ambivalente, ambigua, maggiormente legata alla dimensione notturna, fortemente presente nei miti e nelle credenze popolari di varie etnie con numerosi significati, ancorché talora contrastanti. Animale selvaggio e al tempo stesso facilmente addomesticabile, dotato di grande intelligenza, per quanto subordinata ad 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, il bianco e il nero, che costituiscono il tono cromatico più comune del loro rispettivo piumaggio e che, già di per sé, rappresentano una coppia di opposti per antonomasia, soprattutto sul piano simbolico, così come fra abitudini comportamentali molto diverse: in quest’ottica l’immane candore della colomba è specchio della sua mitezza ed emblema di purezza e innocenza, mentre il colore del corvo, il più cupo tra tutti, è considerato luttuoso e sinistro, in sintonia con la propensione di questo animale a cibarsi di carcasse e cadaveri, abbinata ad una certa latente aggressività⁹⁷. L’identificazione con il nero da parte di questo uccello è tale, che il suo nome concorre in tal senso alla formazione di vocaboli: ad esempio l’aggettivo “corvino” in italiano, identificativo di completa scurezza, e i composti tedeschi “Rabengewand”, “Rabenhaar”, “Rabennacht” e “Rabenschatten”, in cui al sostantivo, oltre a tonalità di colore molto profonde, è conferito anche carattere fosco e inquietante⁹⁸. Nelle fiabe il nero del corvo viene a sua volta rafforzato dal frequente paragone con il carbone (“kohlschwarzer Rabe”), e, in questo ambito, mai come per questi due volatili la scelta stilistica di affidare la caratterizzazione delle figure ad unico aggettivo risulta più efficace, ai fini della nettezza e dell’univocità dei tratti, rivelandosi la natura di questi animali in linea con le aspettative legate ai colori da cui essi sono assiduamente connotati e di cui sono essi stessi simbolo.

⁹⁷ La sublimazione nel corvo dell’aspetto sinistro dei rapaci, iperbolicamente estendibile all’intera categoria animale degli uccelli, percepiti come creature ambigue, imprevedibili e potenzialmente aggressive nei confronti dell’uomo, è magistralmente rappresentata nel film *The Birds*, diretto da Alfred Hitchcock (USA, 1963).

⁹⁸ *Rabennacht: finstere rabenschwarze Nacht; Rabenschatten: tiefschwarzer Schatten*. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984, Vol. XIV, pp. 10-11.

Alla contrapposizione tra corvo e colomba è accennato da Jacob nel capitolo VII della *Deutsche Mythologie*, dedicato all'analisi della più alta divinità del pantheon germanico, Wuotan. Quali fedeli compagni del dio della guerra e della vittoria secondo l'iconografia nordica, sono qui introdotti, insieme alla coppia di lupi Geri e Freki, i due corvi Huginn e Muninn, ai quali, in base ad una concezione che valorizza le straordinarie qualità di questi rapaci – animali, effettivamente, tra i più sviluppati a livello intellettuale⁹⁹ – sono assegnati nomi prestigiosi, equivalenti in antico norreno rispettivamente a “pensiero” e “memoria”, e funzione di “allwissende Vögel” per eccellenza, ovvero di informatori su quanto osservato nei loro voli di ricognizione sul mondo:

*Dem Siegsgott werden zwei Wölfe und zwei Raben beigelegt, die als streitlustige, tapfere Thiere dem Kampfe folgen und sich auf die gefallen 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 [...]*¹⁰⁰

Il diverso approccio 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 Jacob notevole interesse nell'ambito delle finalità dell'opera, tesa a recuperare e ad approfondire in particolare quegli aspetti del paganesimo sovvertiti attraverso la diffusione del credo cristiano¹⁰¹; questa divergenza, a cui alludono già gli aggettivi scelti, nel passaggio, ad esaltare i pregi dei due animali cari a Wuotan (“mutig”, “weise”, “klug”), è poi chiamata direttamente in causa poco più oltre, nell'accostamento con la colomba quale volatile raffigurato, oltre che nei vangeli come incarnazione dello Spirito Santo disceso su Cristo durante il battesimo, spesso anche sulle spalle dei santi, soprattutto in epoca medievale, così come lo era il corvo su quelle delle antiche divinità pagane:

⁹⁹ Corvidi come le cornacchie sono riconosciuti come gli uccelli in assoluto più intelligenti. Cfr. Peter H. Barthel – Paschalis Dougalis, *Was fliegt denn da?*, Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart 2013, p. 124.

¹⁰⁰ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 141-142.

¹⁰¹ *Genug also ist unserer Mythologie unwiderbringlich entzogen; ich wende mich zu den Quellen, die ihr verbleiben, und die teils geschriebene Denkmäler sind, teils der nie stillstehende Fluss lebendiger Sitte und Sage.* Jacob Grimm, *Vorrede*, in Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 13.

*[...] 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.*¹⁰²

In uno dei consueti paralleli con il mondo classico, è richiamato, a proposito del ruolo di informatori personali svolto per Wuotan da Huginn e Muninn, anche quello simile, che il corvo riveste nel mito greco di Apollo e Coronide, la bellissima figlia del re dei Lapiti, la cui infedeltà, perpetrata tramite le nozze con un mortale, fu rivelata al dio dal volatile a lui sacro. Quale testimonianza emblematica del graduale processo di avvicinamento della colomba al corvo nella simbologia religiosa dei popoli nordici, contestuale all'affermazione del cristianesimo nelle aree geografiche di riferimento, Jacob cita, invece, il caso del re Oswald di Northumbria, vissuto nella prima metà del VII secolo e venerato come un santo dalla Chiesa cattolica, in quanto caduto da cristiano nello scontro con l'ultimo regno pagano di Britannia. Questi avrebbe avuto un rapace di tale specie come costante compagno, con cui parlava e davanti al quale si inginocchiava, oggetto di varie leggende¹⁰³. Per contrapposizione, in nota vengono elencati numerosi esempi di “weiße Tauben” ritratte come consigliere e ispiratrici sulle spalle di altri santi: il vescovo Basilio Magno durante la predicazione, papa Gregorio Magno, Agostino, Tommaso d'Aquino, il vescovo gallese David. Esclusa da Jacob l'eventualità di reciproca influenza tra due religioni sviluppatasi autonomamente, vengono da lui segnalate come “singolari, degne di nota” queste analogie nell'utilizzo di figure di volatili, da ascrivere – deducibilmente – all'umana propensione a riconoscere a questa categoria animale familiarità e capacità di interazione con la sfera del sovrannaturale:

*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.*¹⁰⁴

Il tema della diversa valenza della figura del corvo viene ripreso nella breve sezione ad essa riservata del capitolo XXI, *Bäume und Thiere* (stranamente, la colomba non trova un proprio spazio nella rassegna di “Vogelfiguren”), in cui è incluso, oltre a nuovi richiami a Wuotan e al re Oswald, il caso di San Gregorio, accompagnato da tre corvi

¹⁰² Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 142.

¹⁰³ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 142.

¹⁰⁴ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 142, nota 2).

che gli avrebbero indicato il cammino. Se per il mondo germanico la demonizzazione di questo rapace sembra, dunque, appartenere ad uno stadio successivo al consolidamento del cristianesimo in Europa, avvenuto nel Medio Evo, in quello cristiano il fenomeno avrebbe radici ben più profonde, come dimostra l'episodio di Noè qui rievocato da Jacob, tratto dalle Sacre Scritture (primo libro di Mosè). Esso individua nella natura essenzialmente impura, nella scarsa affidabilità e nell'ingordigia i principali aspetti negativi del corvo, il quale, dopo essere stato inviato dal patriarca a verificare l'esistenza di terre risparmiate dai flutti dopo il diluvio universale, non fa ritorno all'arca e si attarda a divorare carogne di animali galleggianti:

*Ebenso geleiten den heiligen Gregor drei fliegende Raben [...] In den schönen Mythos 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.*¹⁰⁵

E' implicitamente chiamata in causa, in questo modo, ancora una volta la contrapposizione con la colomba, in quanto proprio questo uccello, a cui Noè ricorre per un secondo tentativo dopo otto giorni di vana attesa, sarà visto tornare con un fresco ramoscello di olivo nel becco. Al diverso comportamento dei due uccelli nella vicenda biblica Jacob si riferisce anche nella recensione del *Lohengrin* a cura di Joseph Görres e Ferdinand Glöckle, da lui pubblicata nello stesso anno di uscita del libro, il 1813; in quest'occasione il corvo è introdotto con un appellativo che, in linea con il contesto e la tradizione cristiana, ne rileva l'affinità con le forze diaboliche:

*[...] die Taube [...] Vogel der Arche Noah, nachdem Noah früher den schwarzen Teufelsvogel, d. i. den Raben hatte ausfliegen lassen.*¹⁰⁶

Ernst e Luise Gattiker, che riportano per massimi capi la vicenda in apertura al capitolo *Die Haustaube* in *Die Vögel in Volksglauben*, attestano, sull'argomento, come in passato gli equipaggi delle navi impegnate nei viaggi d'esplorazione avessero, in effetti, cura di portare con sé alcuni esemplari di corvi e colombe, da rilasciare e seguire

¹⁰⁵ Ivi, p. 507.

¹⁰⁶ Jacob Grimm, 'Lohengrin', herausgegeben von Glöckle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, p. 140.

nella direzione del volo, certi che l'istinto avrebbe guidato questi volatili verso la terra più vicina¹⁰⁷.

In un altro passaggio del capitolo *Bäume und Thiere* Jacob introduce l'argomento della metamorfosi – in cui nelle fiabe la figura del corvo trova così grande applicazione – limitandosi, tuttavia, a citare la leggenda, così come riferita nel *Don Quixote* di Cervantes, di re Artù trasformato per magia in un corvide al momento della morte¹⁰⁸.

Gli episodi di metamorfosi dei *Kinder- und Hausmärchen* che riguardano il corvo hanno presupposti e sviluppi omogenei, che all'interno di questo fenomeno configurano una fattispecie a sé stante e ben distinta sia da quelle relative alla colomba, meno uniformi, che da tutte le altre, anche attinenti ad animali diversi dagli uccelli. Le circostanze che danno origine alla trasformazione di personaggi umani – bambini o adolescenti – in questo volatile dal significato controverso sono, infatti, tutte da iscrivere nel rapporto genitori-figli, trovando il loro punto di partenza, più precisamente, in un'alterazione dell'armonia dello stesso, che porta i primi al rifiuto dei secondi o, quantomeno, all'esternazione, talora inconsapevole, di un desiderio di brutale e definitivo distacco. Tale atto, interpretabile come la rottura di un equilibrio naturale, sacro, da cui dipende la continuazione della specie, è tale da provocare conseguenze così gravi da poter essere riparate solo a caro prezzo ad opera di un terzo, e in ogni caso la "Erlösung" non contempla il ripristino dell'originario legame affettivo, ormai compromesso per sempre. Al compimento della loro trasformazione in corvi si associa, in questo peculiare modello di "Tierverwandlung", la contestuale dipartita dei figli, i quali fanno pronto uso dell'acquisito "Flugvermögen" per volare via. E' solitamente una separazione tempestiva, silenziosa, concepibile sia come effetto, anch'essa, del maleficio scatenato dai genitori, che come reazione della prole all'onta del ripudio, ed aggiunge al mistero dell'inaspettata metamorfosi quello della destinazione dei foschi volatili, quasi sempre ignota al momento della loro uscita di scena.

Nel KHM-I n. 25, *Die drei Raben*, i tre bimbi sorpresi a giocare a carte mentre dovrebbero attendere al servizio religioso domenicale, vengono maledetti dalla madre di ritorno dalla chiesa e, perse subito le sembianze umane per quelle di corvi nerissimi, si dileguano altrettanto istantaneamente:

¹⁰⁷ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 350.

¹⁰⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

Es war einmal eine Mutter, die hatte drei Söhnlein, die spielten eines Sonntags unter der Kirche Karten. Und als die Predigt vorbei war, kam die Mutter nach Haus gegangen und sah, was sie gethan hatten. Da fluchte sie ihren gottlosen Kindern und alsobald wurden sie drei kohlschwarze Raben und flogen auf und davon.¹⁰⁹

Nel KHM-II n. 7, *Die Rabe*, è una figlioletta ancora in tenera età, rinnegata dalla madre in un momento d'impazienza e sconforto, a subire una trasformazione animale a causa della sua irrequietezza; questa volta la maledizione è ispirata dalla presenza di corvi che, come un segno di sinistro presagio, volteggiano già intorno alla casa, ed è estesamente formulata negli effetti e nelle finalità, cosicché vi è una corrispondenza ancor più diretta tra essa e la metamorfosi che immediatamente ne consegue, avvenendo come alla lettera:

Es war einmal eine Mutter mit einem Töchterchen, das war noch klein und wurde noch auf dem Arm getragen. 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 wärst 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 ihm Arm zum Fenster hinaus.¹¹⁰

Dal racconto che i due "Handwerkspurschen" protagonisti del KHM-II n. 33, *Der Faule und der Fleissige*, apprendono sulla coppia di corvi che hanno raccolto e portato con sé, emerge che la condizione di volatili di questi ultimi, originariamente umana, 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 sembrano dar vita ad un incantesimo consapevolmente invocato e determinato già nelle circostanze che renderanno possibile la "Erlösung":

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'.¹¹¹

Nel KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder* (il primo di questa serie composta in tutto da quattro "Märchen", equamente distribuiti per volume), questo meccanismo consequenziale è meno apparente che negli altri tre casi, nondimeno identificabile: il re

¹⁰⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 124.

¹¹⁰ Ivi, p. 377.

¹¹¹ Ivi, p. 449.

che dispone l'eliminazione di tutti e dodici i figli maschi nell'eventualità che il tredicesimo nato si riveli femmina, come poi si verifica – decisione razionalmente inspiegabile se non alla luce delle problematiche e delle ripercussioni, anche peccaminose, ritenute inevitabili, che un tale sbilancio nella distribuzione dei sessi potrebbe provocare¹¹² – ripudia nelle sue intenzioni la prole, atto a cui fa seguito, ancorché differita nel tempo e mediata dalla figura della sorella, la consueta tipologia di “Tierverwandlung”. Il fatto che questa giunga a compimento con l'occasionale recisione degli steli di dodici gigli da parte dell'ignara fanciulla e annunciata, negli effetti e nelle modalità di risoluzione, dalla “alte Frau” del bosco, può offuscare, ma non attenuare il suo legame con il grave antefatto, il cui influsso grava inevitabilmente sulla sorte dei dodici ragazzi. L'anziana è, tra l'altro, assimilabile non tanto ad una strega autrice del maleficio, come suggerisce Peter Orton in proposito nel saggio *Theriomorphism*¹¹³, quanto, piuttosto, ad uno di quei sapienti personaggi grimmiani che vivono in stretta sintonia con la natura e che compaiono nei momenti cruciali per mettere la loro conoscenza a disposizione del “Märchenheld”, quali i già menzionati “alte Männchen”. Una conferma del filo rosso esistente tra il ripudio paterno e la metamorfosi in corvi dei figli è potenzialmente offerta dalle versioni alternative della fiaba, in cui, secondo quanto riportato da Walter Berendsohn, i genitori appaiono come unici e diretti responsabili della “Verwünschung”¹¹⁴.

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 ad un precoce allontanamento dal tetto natio, è comprensibile alla luce della cattiva fama del corvo

¹¹² Nel commento a questo “Märchen”, Walter A. Berendsohn mette in dubbio la possibilità di individuare una qualsivoglia motivazione alla base dell'estrema scelta paterna, definendo pertanto infelice, “schlecht”, il punto di partenza dell'azione: *Warum sollte wohl der Vater seine 12 Söhne toten?* (Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 46); 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*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 76). Nella versione della “letzte Ausgabe”, ove la fiaba mantiene la stessa collocazione, 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*, a cura di Heinz Rölleke, cit., Vol. I, p. 71).

¹¹³ Cfr. Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, cit., p. 310.

¹¹⁴ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 46.

come genitore. Come riporta Rudolf Schenda in un testo sul ruolo delle figure animali nelle fiabe, nei miti e nelle credenze popolari, esso non esiterebbe, infatti, ad estromettere i propri piccoli dal nido, una volta esaurita la pazienza necessaria ad allevarli o la possibilità di procurar loro cibo a sufficienza¹¹⁵. Questo riprovevole lato della sua natura è compreso anche tra quelli presi in considerazione dalla voce *Rabe* del *Deutsches Wörterbuch*, l'imponente opera che i Grimm intrapresero nel 1838 e a cui si dedicarono negli anni berlinesi, riuscendo, tuttavia, a causa dell'inaspettata complessità del lavoro, ad arrivare Wilhelm alla lettera "D" e Jacob alla "F" (*Frucht*), prima che la morte sopraggiungesse per entrambi, a distanza di quattro anni l'uno dall'altro (la prosecuzione fu affidata a collaboratori ed altri studiosi). Ad illustrare e circostanziare la spietatezza del corvo verso la prole è utilizzato un passaggio tratto dal *Buch der Natur* del religioso tedesco Conrad von Megenburg:

*Der Rabe ist lieblos gegen seine Jungen: 'die Raben werfent etleicheu Kint auz dem Nest, wenn si der Arbeit verdreuzt mit in, daz si in niht genuog Speis pringen mügent'. Megenberg [...]*¹¹⁶

Con riferimento a questo tema, inoltre, *Rabe* rimanda ai composti *Rabenmutter*, con il significato di "lieblose Mutter"¹¹⁷, e *Rabenvater*, con quello di padre duro e violento¹¹⁸, presenti anch'essi come singole voci nel dizionario.

L'ambiguità della figura animale di cui i personaggi dei figli si trovano improvvisamente ad assumere l'aspetto, in ogni caso, sembra trovare corrispondenza anche in alcuni lati oscuri del loro carattere comportamentale, fonte di dissonanze all'interno della controversa relazione con i genitori che è all'origine del processo metamorfico. In tal senso i bambini di *Die zwölf Brüder* sono definiti, subito in apertura, "lauter Buben", ovvero "nient'altro che ragazzi", a denotare l'assenza di un figlio di sesso femminile fra loro, quantunque "Bube" possa anche avere il significato di "ribaldo, furfante"¹¹⁹. Soprattutto, tuttavia, è la loro efferatezza ad emergere, da lì a

¹¹⁵ Cfr. Rudolf Schenda, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, C.H. Beck, München 1995, p. 272.

¹¹⁶ Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XIV, p. 6.

¹¹⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XIV, p. 9.

¹¹⁸ Ivi, p. 12.

¹¹⁹ Cfr. Dizionari Sansoni, *Il Sansoni Tedesco – Deutsch / Italienisch, Italiano / Tedesco*, cit., p. 186, voce *Bube*, 2° accezione.

breve, dalla decisione unanime di dar sfogo ai sentimenti di rivalsa uccidendo, senza alcuno scrupolo, ogni malcapitata fanciulla incontrata 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.*¹²⁰

Parimenti, i fratelli di *Die drei Raben* mostrano una pericolosa propensione verso uno degli strumenti di perdizione per eccellenza, il gioco d'azzardo, e disinteresse verso la religione; la bambina di *Die Rabe* è afflitta da una strana irrequietudine, contro cui nessun rimedio attuato dalla madre sembra avere effetto, mentre i due giovani di *Der Faule und der Fleissige* ammettono di aver mancato gravemente di rispetto al proprio padre.

Una volta subita la metamorfosi, percepita a tutti gli effetti come una "Herabsetzung", i figli-corvi affrontano un destino incerto e solitario, diretti alla volta di boschi o altre mete remote e desolate, dove aspettare piuttosto passivamente – al contrario, come abbiamo visto delle "weiße Tauben", che dimostrano per lo più un atteggiamento operoso e collaborativo nei confronti dei "Märchenhelden" – il momento della "Erlösung". In tre dei quattro "Märchen" che vertono su questo tipo di "Tierverwandlung" (*Die zwölf Brüder*, *Die drei Raben* e *Die Rabe*) l'ubicazione di riferimento dopo l'estromissione dalla vita familiare è interpretabile come uno "Jenseitsort", equivalente al mondo dei morti o ad un limbo sospeso tra la sfera terrena e quella ultraterrena.

In *Die zwölf Brüder* il luogo dove i dodici corvi confluiscono, sebbene indeterminato, appare lontano e irraggiungibile, e, secondo l'analisi della fiaba condotta da 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, d'altronde, sarebbe già un segno di trapasso, dato che in base a diffuse credenze primitive i morti tornerebbero a manifestarsi sotto questa forma¹²¹.

Tale possibilità interpretativa è presa in considerazione anche da parte di Lutz Röhrich, in un testo in cui è approfondita la rappresentazione della morte nel genere

¹²⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 77.

¹²¹ Cfr. Ingrid Spörk, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*, Hain Verlag bei Athenäum, Meisenheim 1985, p. 63.

favolistico; in quest'occasione, tra l'altro, lo studioso assegna al "Glasberg", entità geografica ricorrente nei "Märchen" grimmiani, sicuro valore di "Jenseitsort", sia quale ideale barriera frapposta a due mondi, ai confini con l'aldilà, che, conformemente ad una concezione forse più condivisa, come vero e proprio regno dei trapassati:

*Auch der Glasberg als Hindernis zwischen Diesseits und Jenseits ist ein solcher Jenseitsort, der einiges mit einem Totenreich gemeinsam hat. Die Vorstellung des Berges überhaupt als Wohnsitz der Toten ist weitverbreitet.*¹²²

La "montagna di vetro" è appunto la destinazione finale dei corvi in *Die drei Rabe* e della "corva" in *Die Rabe*: in entrambi i casi il suo raggiungimento, così come l'accesso al suo interno, si rivelano assai ardui, pressoché impossibili agli uomini senza l'aiuto di creature o strumenti sovranaturali. Nel primo dei due "Märchen" la protagonista intraprende la ricerca dei fratelli, scomparsi dopo il compimento della metamorfosi, ed emblematicamente non riesce a trovarne traccia entro il perimetro delle terre conosciute. Solo spingendosi ai loro estremi lembi, dopo aver percorso smisurate distanze, e rivolgendosi agli astri, qui personificati in creature primordiali e atemporali, potrà infine apprendere l'ubicazione dei tre volatili e ricevere da Venere, la stella del mattino, il mezzo per accedervi:

*Es [= das Mädchen] ging aber immer fort, so weit, so weit bis an der Welt Ende kam, und es ging zur Sonne [...] Darauf kam es zu dem Mond [...] Da machte es sich geschwind fort und kam zu den Sternen [...] der Morgenstern stand auf und gab ihm ein Hinkelbeinchen, 'wenn du das Beinchen nicht hast, kannst du nicht in den Glasberg kommen, und in dem Glasberg da sind deine Brüder!'*¹²³

Parimenti, il giovane deciso a liberare dall'incantesimo la principessa tramutata in corvo incontra enormi difficoltà a localizzare il castello dorato di Stromberg ubicato sulla montagna di vetro, ove 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; il luogo, tuttavia, non è rintracciabile nemmeno in quelle più estese e all'apparenza omnicomprensive:

Darnach sagte der Mann zum Riesen: 'kannst du mir nicht sagen, wo das goldene Schloß von Stromberg ist.' Der Riese sprach: 'ich will einmal auf meiner

¹²² Lutz Röhrich, *Und weil sie nicht gestorben sind...*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2002, p. 100.

¹²³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 124.

Landkarte nachsehen, darauf sind alle Städte, Dörfer und Häuser.’ Da holt’ er seine Landkarte, die er in der Stube hatte, und suchte das Schloß, konnte es aber nicht finden; ‘das thut nichts, sprach er, ich habe oben in einem Schranke noch mehr Landkarten, da will ich einmal sehen, ob es darauf zu finden ist.’ Sie sahen zu, konnten’s aber nicht finden.¹²⁴

Solo dopo molti tentativi e grazie all’intervento di un secondo gigante, che possiede addirittura una “stanza piena di mappe”, il castello viene individuato, in un punto, tuttavia, remoto, a molte migliaia di miglia di distanza. Il raggiungimento della sommità della montagna si rivelerà poi possibile solo in sella ad un cavallo speciale, ottenuto dall’uomo nel corso di una nuova interazione con esseri sovranaturali, quali i giganti. Riguardo alla denominazione del castello, “Stromberg”, Maria Christa Männersdörfer ravvede una combinazione di nomi relativi a due realtà geografiche, il fiume e la montagna, tipicamente atte a dividere regioni e terre diverse, che corrispondono, nella fattispecie, al “Diesseits” e al “Jenseits”. Tra le due entità, la montagna sarebbe, rispetto al fiume, quella che più efficacemente assolve a questo compito di separazione¹²⁵.

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 relegati in spazi da esso avulsi, sono in ogni caso rappresentati, al momento della loro introduzione nella vicenda, nei pressi della forca, luogo notoriamente di trapasso¹²⁶. Come attesta Werner Bies nella *Enzyklopädie des Märchens*, alla voce *Rabe* a sua cura, infatti, il corvo è un “Galgenvogel”, assiduo frequentatore di forche e patiboli in quanto pronto a nutrirsi dei cadaveri dei condannati, qualificabile come loro spogliatore (“Leichenfledder”), e, di conseguenza, spesso concepito come apparizione spettrale (“Spuktier”) affine al regno dei morti¹²⁷. Anche in questo campo, dunque, esso si contrappone alla colomba: mentre questa, infatti, è un candido “Seelenvogel” simbolo di anime pie, innocenti giustiziati a torto o martiri cristiani, il luttuoso corvo accompagna i peccatori, i “pendagli da forca” nei loro ultimi istanti terreni e la sua figura è complementare a tali lugubri atmosfere.

¹²⁴ Ivi, p. 380.

¹²⁵ Cfr. Maria Christa Männersdörfer, *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1965, p. 43.

¹²⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 448.

¹²⁷ Cfr. Werner Bies, *Rabe*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XI, p. 119.

Dalle figure dei due corvi di *Der Faule und der Fleissige* emerge, in modo particolare, l'ambivalenza di questo volatile. Ancorché entrambi i fratelli, privati dell'aspetto umano, scontano un atteggiamento irrispettoso verso il padre, l'uno si redime attraverso le cure prestate al compagno, una condotta improntata alla costante operosità, all'igiene personale e all'affabilità, tanto da instaurare un rapporto positivo con gli uomini che lo porterà alla "Erlösung", l'altro resta, invece, in disparte, incolto e predisposto più alla solitudine che alle relazioni sociali, destinato all'emarginazione e al ripudio:

*[...] 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.*¹²⁸

In tutti e quattro i "Märchen" che trattano la metamorfosi di uomini in corvi, si riscontrano, come peculiari all'introduzione di queste "Vogelfiguren" nella vicenda, riferimenti alle loro voci fuori campo, percepite dai protagonisti quale segnale del loro avvicinamento, prima della comparsa in scena vera e propria. La loro presenza si manifesta, dunque, ai sensi uditivi, prima ancora che visivi, degli uomini, sia attraverso dialoghi – in quasi tutti i casi lo "schwarze Rabe" si configura come un uccello parlante, così come risulta anche dalla realtà, riuscendo molte specie di corvidi a riprodurre perfettamente il linguaggio umano – che tramite versi tipici della specie, i quali, se da una parte sono latori di significati potenzialmente inquietanti a causa della nota reputazione di animale di cattivo augurio, dall'altra rimandano ad una natura essenzialmente 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 il compimento della "Tierverwandlung", il ritorno in scena dei foschi volatili solo nell'epilogo, ovvero a termine del percorso di espiazione intrapreso a loro favore dalla sorella, in vista del recupero delle sembianze umane originarie. In entrambe l'arrivo dal cielo è connotato acusticamente: nel primo "Märchen" il rumore ("Geräusch") prodotto dal volo di questi rapaci di medie dimensioni sposta, in modo suggestivo, l'attenzione dalla pira, su cui la giovane sta per essere consumata dalle fiamme, al cielo, in cui è inaspettatamente

¹²⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 449.

apparso, allo scadere del dodicesimo anno, lo stormo di corvi¹²⁹; nel secondo è, più specificatamente, il frullare delle ali (“Geschwirr”) e il caratteristico gracchiare, espresso dal termine onomatopeico “Geweh”, ad annunciare il ritorno dei tre “Raben” presso la loro dimora rupestre. Qui essi danno immediatamente prova di capacità di interazione linguistica interrogandosi sulle tracce, a loro estranee, lasciate dalla sorella, che, come Schneewittchen presso i nani¹³⁰, ha sottratto piccole porzioni di cibo dal pasto dei padroni di casa¹³¹.

Anche nel KHM-II n. 7, *Die Rabe*, il “Märchenheld” avverte la presenza dell’animale da un suo richiamo in lontananza, in questo caso proveniente dal fitto del bosco – spazio, del resto, da Lutz Röhrich considerato tra i più ricorrenti “Jenseitsorte” delle fiabe¹³² – dove esso è stato attirato non appena perduto l’aspetto umano, quasi magneticamente, in forza ancora della “Verwünschung” materna:

Die Rabe aber flog weg und niemand konnte ihr folgen, sie flog aber in einen dunkelen Wald und blieb darin. Auf eine Zeit führte einen Mann sein Weg in diesen Wald und er hörte die Rabe rufen und er ging der Stimme nach [...] ¹³³

Nella serie di confronti con il giovane, designato all’opera di “Erlösung”, invece, la corva si servirà estesamente del linguaggio umano.

La coppia di corvi del KHM-II n. 33, *Der Faule und der Fleissige*, infine, manifesta la propria presenza fuori campo ai due “Handwerkspurschen” mentre questi riposano ai piedi di una forca. Sopraggiunti in volo nel cuore della notte per posarsi sulla sommità dello strumento di impiccagione a loro familiare, i due volatili svegliano i giovani apprendisti con un enigmatico scambio di battute, nell’ambito di in uno scenario che, con l’inserimento dei rapaci, si completa connotandosi 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

¹²⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 79.

¹³⁰ Ivi, KHM-I n. 53, *Schneewittchen (Schneeweisschen)*, p. 198.

¹³¹ Ivi, p. 125.

¹³² [...] *der Held verläßt die Menschenwelt und gelangt in den Märchenwald, wo ihm die Mächte des Dunkels entgegentreten. Der Wald oder das Waldhaus sind Jenseitsorte.* Lutz Röhrich, *Und weil sie nicht gestorben sind...*, cit., p. 100.

¹³³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 377.

*saßen oben auf dem Galgen. Der eine sprach: ‘Gott ernährt!’ Der andere: ‘thu darnach!’*¹³⁴

Fuori dal contesto delle metamorfosi i corvidi sono presenti in altri tre “Märchen”, due dei quali, collocati a distanza ravvicinata l’uno dall’altro – il KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig*, e il KHM-I n. 17, *Die Weiße Schlange* – trattano il tema dell’uomo di umili origini che riesce ad elevare la propria posizione sociale, oltre che per grande intraprendenza, anche per un atteggiamento empatico verso gli animali, dai quali è ricambiato al momento opportuno, secondo l’antichissimo archetipo narrativo dei “dankbare Tiere / Tierhelfer”¹³⁵. Nella prima fiaba, che, a causa delle analogie con l’altra e con *Die Bienenkönigin*, sarà poi esclusa dalle successive edizioni della raccolta ed inserita come variante nel volume delle *Anmerkungen*, i corvi spiccano, rispetto agli altri animali incontrati dall’ex-soldato protagonista durante il viaggio, per la grande voracità e per una numerosità iperbolica, che prefigura nell’insieme una visione onirica, grottesca, quasi da incubo. Il campo vicino al quale a “Fix und Fertig” capita di passare con il suo seguito, si presenta, infatti, irrealisticamente annerito da “migliaia di milioni” di corvi affamati, il cui gracchiare si può immaginare 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.*¹³⁶

Mentre i generici uccellini del bosco si caratterizzano per il bel canto, che “Fix und Fertig” sceglie di non disturbare facendo compiere alla sua carovana di cuochi e servitori una deviazione, e il pesce, da lui trasferito dall’acquittrino in un rivo d’acqua corrente, per la vulnerabilità, i famelici corvi portano il giovane a compiere un atto estremo per nutrirli, quale l’uccisione di uno dei propri cavalli, ovvero a sacrificare la vita di un animale per la salvezza di altri. I rapaci si offriranno in seguito, d’altra parte,

¹³⁴ Ivi, p. 448.

¹³⁵ 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 (nell’Europa del nord il corvo, il pesce e la volpe formerebbero una triade fra le più ricorrenti). Alcuni studiosi ravvedono in queste figure animali una delle più arcaiche concezioni religiose dell’uomo. Cfr. Carl Lindahl, *Dankbare (hilfreiche) Tiere*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, pp. 287-299.

¹³⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 95.

di contraccambiare il favore nell'ambito di un'impresa, la terza ed ultima commissionata dal re a "Fix und Fertig", che implica altrettanta violenza: l'eliminazione dal bosco di un pericoloso unicorno. In tale occasione la fiaba rimanda alla raccapricciante abitudine del corvo di attaccare le prede cavando loro gli occhi, segnalata anche da Werner Bies, alla voce *Rabe* dell'*Enzyklopädie des Märchens*, come esempio dell'aggressività brutale di cui questa specie occasionalmente si avvale ("Aushacken der Augen")¹³⁷. La proposta formulata dai corvi denota, in merito, un'innata predisposizione a cogliere e a colpire i punti deboli delle prede, così come l'abilità ad elaborare strategie ben coneguate:

*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.'*¹³⁸

Rispetto agli altri due tipi di animali, dunque, il "Märchen" riveste 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 temibile quanto più numeroso è il gruppo di appartenenza, dall'altra l'indiscutibile intelligenza, oltre allo spirito di gratitudine tipico dei "dankbare Tiere".

La rappresentazione dei "Raben" nell'incontro dell'ex-servitore regale protagonista di *Die weiße Schlange* con questi animali, invece, offre un esempio pratico di quel perverso aspetto della loro natura individuato, come abbiamo visto, all'origine del coinvolgimento della loro figura nella tipologia di "Tierverwandlungen" esaminate, tutte attinenti all'ambiguo rapporto genitori-figli, che implode con il ripudio dei secondi da parte dei primi. Anche in questa fiaba, nel trittico di "Tierhelfer" che interagiscono con il "Märchenheld" i corvi, accostati ad alcuni pesci imprigionati in un canneto e ad una colonia di formiche minacciata di essere schiacciata, si distinguono per la fame che li attanaglia e che viene placata, parimenti, con la tempestiva macellazione del cavallo; il loro stato di bramosia di cibo è, tuttavia, in questo caso motivato e, precisamente, imputato al comportamento deprecabile degli esemplari adulti, i quali hanno

¹³⁷ Cfr. Werner Bies, *Rabe*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XI, p. 125.

¹³⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 97.

sciaguratamente espulso i propri piccoli dal nido, benché ancora implumi e incapaci di procurarsi nutrimento in modo autonomo. La scena che si presenta agli occhi del giovane una volta nel bosco è, dunque, a suo modo 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 schrieen, sie müßten Hungers sterben, ihre Flügel wären noch zu klein, sie könnten noch nicht fliegen und sich etwas suchen.*¹³⁹

Rispetto ai servigi resi da parte dei pesci, che recuperano un anello dai flutti del mare, e delle formiche, che raccolgono scrupolosamente semi di miglio sparsi in grande quantità nell'erba, l'intervento dei giovani corvi ha in questa fiaba una connotazione mistica e si esplicita nella consegna al protagonista di un pomo prelevato da un non meglio specificato "Baum des Lebens". Ancorché, inoltre, tutti i "Tierhelfer", compresi i corvi, in *Die weiße Schlange* interagiscono verbalmente in ugual misura con il protagonista, il "Märchen" appartiene a quella minoranza in cui la piena comprensione linguistica tra uomini e animali – emblematica, come abbiamo visto, di un primigenio stato di grazia caratterizzato dalla massima sintonia tra tutti gli esseri viventi, riconducibile al "Goldenes Zeitalter" – non è una condizione data, bensì acquisibile solo attraverso particolari modalità, che nella fattispecie consistono nell'assimilazione delle carni di uno speciale serpente bianco.

Il KHM-II n. 21, *Die Krähen*, infine, presenta le sole figure di cornacchia della raccolta, le quali nella letteratura popolare possono essere considerate del tutto assimilabili a quelle dei corvi, come asserisce Werner Bies¹⁴⁰. Esse costituiscono altresì l'unico episodio in cui dei corvidi assolvono funzioni di "allwissende Vögel" nonché, in seconda battuta, di "Rächer", le quali, quantunque ricoperte da specie ornitologiche diverse in altri "Märchen", non si trovano mai riunite in uno stesso personaggio come in questo caso. Da tale combinazione, inserita in una vicenda notturna e con una macabra ambientazione, emergono tre "Vogelfiguren" demoniache e apocalittiche, depositarie di una conoscenza profonda della natura e dei suoi segreti più reconditi, le quali non lasciano scampo a chi si confronta con il loro lato più oscuro e temibile.

¹³⁹ Ivi, pp. 98-99.

¹⁴⁰ *Die Volkserzählung unterscheidet zumindest Krähen und Raben nicht präzise, zudem auch umgangssprachlich bedingte Verwechslungen stattfinden.* Werner Bies, *Rabe*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XI, p. 119.

Planate sulle travi della 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 di quell'arcaica concezione che ritiene gli uccelli, in virtù della capacità di spostarsi in volo rapidamente da una regione all'altra ed osservare tutto dall'alto, capaci di raccogliere un'elevata quantità di informazioni sui fatti del mondo e, conseguentemente, raggiungere un grado di giudizio superiore, che corrisponde, poi, in ultima analisi, a quanto da essi rivendicato nella commedia aristofanica. In questa circostanza il divario tra il piano cognitivo di questi esseri liminari, affini alla sfera del sovrannaturale, e quello degli uomini appare particolarmente ampio, sia per la tipologia delle nozioni che i corvidi si scambiano – ogni cornacchia riferisce alle altre “sorelle” su un avvenimento diverso, facendo luce su aspetti di esso invisibili agli occhi dei comuni mortali – sia per la rituale esclamazione che, in apertura a ciascun resoconto, evidenzia la consapevolezza della sua cruciale rilevanza per la sorte umana. All'esposizione cronachistica segue, dunque, una serie di esclusive indicazioni specifiche, che, carpite casualmente e poi utilizzate dal buon soldato che giace tramortito presso la forca, saranno in grado di capovolgere la sua 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.' Da sprach die zweite: 'Ja, wenn die Menschen wüßten, was wir wissen! [...]'¹⁴¹

L'attribuzione ai corvidi del potere di onniscienza, soprattutto da parte della tradizione nordica, che li insignisce del ruolo di informatori personali di Odino / Wuotan e li concepisce come “Symbol der Allwissenheit”, è ricordata dai Gattiker nel capitolo *Rabe, Rabenkrähe und Krähen*¹⁴², così come da Werner Bies, che riporta quanto frequentemente il corvo sia presentato, anche presso altre culture, quale “magischer, weiser, gar allwissender Vogel”¹⁴³. La differenza in questo campo tra “Tauben” e “Krähen” è che, mentre le prime mettono di buon grado la loro conoscenza

¹⁴¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 416.

¹⁴² Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 116.

¹⁴³ Cfr. Werner Bies, *Rabe*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XI, p. 121.

a disposizione degli uomini, al fine di agevolarli nelle imprese, le seconde, da quanto si rileva dal “Märchen” *Die Krähen*, ne sarebbero invece gelose, risultando infastidite dal fatto che qualche estraneo possa aver tratto beneficio dall’ascolto furtivo delle loro conversazioni. E’, infatti, per condividere questo sospetto e rammaricarsi del corso positivo che, in seguito alle loro rivelazioni, alcune problematiche umane hanno improvvisamente preso, che i tre volatili, nella parte finale della vicenda, si appalesano ancora una volta nello stesso contesto notturno, dominato dalla sinistra presenza della forca. Decise, pertanto, a punire l’utilizzo illecito del loro sapere, le tre cornacchie si avventano con furia demoniaca sui due commilitoni malvagi, appostati “in loco” nella speranza di replicare le fortune del compagno da loro in passato accecato e derubato, e, in una scena che si connota come una delle più cruente della raccolta grimmiana, ne scarnificano i volti, dopo aver cavato loro gli occhi, sino a lasciarli esanimi:

Wie sie [= die zwei treulosen Kameraden] nun unter dem Galgen saßen, flatterte auch bald etwas über ihren Häuftern und kamen die drei Krähen. Die eine sprach zu andern: ‘hört Schwestern, es muß uns jemand behorcht haben, denn die Prinzessin ist gesund, die Kröte ist fort aus dem Teich, ein Blinder ist sehend geworden und in der Stadt haben sie einen frischen Brunnen gegraben, kommt, laßt uns suchen, vielleicht finden wir ihn.’ Da flatterten sie 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.¹⁴⁴

Questi uccelli, dunque, pur mostrando un’orribile ferocia e accanimento in ragione di una causa che appare poco giustificabile, agiscono, inconsapevolmente o meno, da castigatori dei colpevoli, sino a quel momento rimasti impuniti, e proprio in questa ambiguità di fondo del loro ruolo è possibile cogliere, ancora una volta, il tratto principale della figura del corvo. Quali persecutori implacabili, inoltre, essi rivestono una funzione che nelle saghe è spesso propria del diavolo, mentre per lo spirito vendicativo sono accostabili ad altre “Vogelfiguren” 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*.

¹⁴⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 418.

III.3 – Le altre “Vogelfiguren” metamorfiche

Oltre alla colomba e al corvo, indubbiamente le due “Vogelfiguren” più rilevanti e significative, nonché per molti aspetti contrapposte, dei *Kinder- und Hausmärchen*, le altre presenti come risultato di metamorfosi sono l’anatra, il cigno, l’aquila e il gufo. Esse compaiono con diversa frequenza (l’anatra e il cigno in quattro “Märchen” ciascuno, mentre le altre rappresentano casi isolati), e sono per lo più inerenti a ruoli minoritari, nondimeno suscettibili di offrire esempi di tipologie del fenomeno diverse da quelle sin qui esaminate, tra cui “in primis” la “Selbstverwandlung”. Quale assunzione spontanea di sembianze animali da parte di personaggi umani, questo genere di trasformazione non è, infatti, mai intrapresa verso le specie della colomba e del corvo, che risultano sempre – con l’eccezione delle “weiße Tauben” di Aschenputtel, interpretabili come reincarnazione della madre – effetto di “Verwünschungen”, intese sia nell’accezione di incantesimi provocati da un terzo, che di maledizioni scagliate dai genitori. Tale differenziazione potrebbe derivare dal forte significato simbolico di questi due uccelli, legati assai più degli altri alla dimensione religiosa, in cui la volontà autodeterminante del singolo è poco influente; parimenti, nella compagine familiare in cui avvengono le metamorfosi in corvo, predomina la figura del genitore, decisiva per il destino dei figli. La “Selbstverwandlung” è, invece, diffusa tra le specie di uccelli che compongono questo secondo gruppo, e, in particolare, riguarda tutti gli episodi di metamorfosi relativi all’anatra.

III.3.1 – “Die Ente”

Questo animale è la “Vogelfigur” in assoluto più versatile della raccolta, in cui essa compare, al di fuori dei processi metamorfici, due volte come personaggio dei “Tierschwänke”, una come “Tierhelfer” e un’altra come “Wundervogel”. Definita alla voce *Ente* del *Deutsches Wörterbuch* (appartenente a quelle curate personalmente da Jacob, ancora in vita) agile “Schwimmvogel” insieme all’oca e al cigno¹⁴⁵, l’anatra è nelle “Verwandlungen” sempre associata al suo elemento naturale, l’acqua, ed il suo

¹⁴⁵ [...] *die Ente ist ein behender Schwimmvogel, nur könnten Gans und Schwan ebenso heißen.* Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. III, voce *Ente*, p. 509.

ruolo in esse si svolge in stretto rapporto alla grande abilità dimostrata nel nuoto, piuttosto che nel volo. Di queste, due – relative, rispettivamente, a due “Märchen” del primo volume, collocati a breve distanza l’uno dall’altro, KHM-I n. 51, *Vom Fundevogel* e KHM-I n. 56, *Der Liebste Roland* – hanno la peculiarità di inserirsi 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 messe in atto tramite l’uso di una bacchetta magica sottratta dalla figliastra alla strega-matrigna, 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 vagamente stregoneschi, e i suoi servi. Nello stagno di cui Fundevogel, rispettando il carattere di complementarietà di ogni coppia di “Verwandlungen” intraprese insieme alla compagna, ha assunto l’aspetto, l’uccello dà prova di grande rapidità e, come altre “Vogelfiguren” della raccolta, di aggressività, nella scena in cui la donna viene da lui risolutamente afferrata col becco e spinta verso il fondale, affinché essa 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.¹⁴⁶

Il genere di “Selbtsverwandlung” che i protagonisti attuano, dunque, liberamente e senza necessità di ricorrere ad alcun procedimento magico, costituisce un esempio, secondo le già riportate indicazioni di Lutz Röhrich sull’argomento, di quella tipologia di metamorfosi – raramente riscontrabile nelle fiabe europee – concettualmente più antica e propria dello stadio “pre-totemico” dei popoli primitivi o “Naturvölker”, in cui la facoltà di cambiare a piacimento forma e sembianze è ritenuta prerogativa di tutti gli esseri viventi¹⁴⁷. La stessa idea primordiale di autometamorfosi è presentata da Jacob in

¹⁴⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 193.

¹⁴⁷ Cfr. Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, cit., pp. 232-233.

apertura al capitolo XXI, *Bäume und Thiere*, della *Deutsche Mythologie*, quale archetipo frutto di un'esistenza in stretta connessione, anche spirituale, con la natura¹⁴⁸.

Tutto questo conferirebbe tratti particolarmente arcaici al "Märchen" *Vom Fundevogel*, in cui, tra l'altro, dal punto di vista narrativo tali trasformazioni non implicano, in quanto spontanee e naturali, alcun riferimento alla riacquisizione dell'aspetto originario da parte del soggetto, che viene ritenuto superfluo. Nel contiguo *Der Liebste Roland*, invece, della figliastra che elude le trame omicide della matrigna e, con lo "Zauberstab" a questa sottratto, trasforma l'amante in un'anatra e se stessa in un lago, viene indicato, come debita precisazione, il recupero delle sembianze umane, una volta esaurito lo scopo delle "Verwandlungen":

*[...] 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. Als nun die Stiefmutter herzu kam, setzte sie sich an das Ufer und suchte die Ente mit Brod zu locken, aber es war alle Mühe vergeblich, am Abend mußte sie unverrichteter Sache heimgehen. Die zwei nahmen ihre menschliche Gestalt wieder an, und gingen weiter [...]*¹⁴⁹

L'intera fiaba denota, d'altronde, un carattere di "Zaubermärchen" assai più spiccato dell'altra: la matrigna, dichiaratamente presentata come una strega, apprende grazie a poteri occulti l'ubicazione dei fuggitivi, è munita, oltre che di bacchetta magica, di "Meilienstiefeln" con cui raggiungerli senza sforzo e la sua fine non è, come quella della "alte Köchin" in *Vom Fundevogel*, provocata da un attacco brutale dell'anatra, che resta invece, nella sua breve apparizione, a grande distanza nel centro del lago, bensì portata a compimento con il suono ammaliante di un violino magico.

Negli altri due episodi di metamorfosi che la riguardano, l'anatra compare come "Seelenvogel" in processi di reincarnazione, ed è accostabile sotto quest'aspetto alla colomba, da cui, tuttavia, essa si differenzia per la mancanza di ogni rapporto con la tradizione simbolica religiosa. Alla voce *Ente* dell'*Enzyklopädie des Märchens*, Manfred Grätz riporta a proposito come l'incarnazione in questo volatile rappresenti una frequente modalità di rinascita che le fonti popolari ascrivono alle anime di defunti tornati in vita o "Wiedergänger", e come l'anatra sarebbe, in tale ruolo, interscambiabile

¹⁴⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 489.

¹⁴⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 207.

con il cigno e l'oca¹⁵⁰. Riguardo quest'ultima il *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm include nella definizione di “Wiedergänger” un detto estrapolato dal patrimonio linguistico germanico, che la indica poeticamente in volo sopra il Reno, quale forma di personificazione scelta dallo spirito di un trapassato per appagare la nostalgia di casa: *Eine Gans floh über'n Rhein, kam als Wiedergänger heim*¹⁵¹.

Nel KHM-I n. 13, *Die drei Männlein im Walde*, e nel KHM-II n. 49, *Die weiße und schwarze Braut*, l'anatra è l'animale in cui si reincarna la protagonista uccisa per annegamento ad 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, definito, in tal senso, appropriato da Peter Orton in quanto strettamente legato al tipo di morte da lei subito¹⁵², fa seguito la ricorrente comparsa del “Seelenvogel” nella compagine domestica in cui le due colpevoli si sono illecitamente insediate, a turbare con la sua anomala presenza gli animi degli ignari astanti. L'ingresso dell'anatra avviene in un'atmosfera notturna, attraverso il canale di scolo della cucina di corte, collegato al fiume ove la giovane è affogata, e il primo contatto dell'animale, che si connota fin da subito come “parlante”, è con il “Küchenjunge”. Grazie a quest'ultimo, dopo un certo numero di apparizioni (tre nel primo “Märchen”, quattro nel secondo) sarà coinvolto il re, il cui intervento è necessario ai fini del ripristino dell'aspetto umano della ragazza, destinata a diventare sua sposa.

In *Die drei Männlein im Walde* l'intermediazione dello sguattero è richiesta direttamente dalla protagonista durante la terza visita, dopo che nelle due precedenti ella aveva riacquisito le sembianze originarie esclusivamente per prendersi cura del figlioletto e riprendere poi la via del fiume all'alba, nuovamente con fattezze di anatra. Anziché indagare sull'ubicazione del bambino e sulla presenza nel castello della matrigna e della sorellastra, questa volta l'animale invia il giovane dal re, impartendogli istruzioni precise sul rituale che questi dovrà eseguire:

¹⁵⁰ Cfr. Manfred Grätz, *Ente*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. IV, p. 2.

¹⁵¹ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XXIX, voce *Wiedergänger*, p. 990.

¹⁵² Cfr. Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, cit., p. 309.

*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.'*¹⁵³

In *Die weiße und schwarze Braut* la metamorfosi della protagonista è maggiormente esplicitata e indicata come contestuale alla sua uccisione: defenestrata brutalmente dalla carrozza in corsa sopra un ponte, ella scompare nelle acque del fiume sottostante per risorgere immediatamente nel corpo di un'anatra. L'animale, in una vicenda che – come rilevato dagli stessi Grimm nell'appendice al secondo volume¹⁵⁴ – è imperniata sulla tematica dei contrasti (bianco e nero, evidenziato già nel titolo, 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 gerad' ins Wasser fiel, sie versank auch, aber in demselben Augenblick stieg eine schneeweiße Ente hervor und schwamm den Fluß hinab.*¹⁵⁵

L'aggettivo qualificativo, sempre utilizzato con parsimonia nell'essenzialità stilistica della fiaba europea¹⁵⁶, ha in questo caso più che mai una valenza stratificata, che va oltre il puro scopo descrittivo: "schneeweiß" da una parte conferma il bianco come prerogativa della protagonista, il cui carnato chiaro, *wie der Tag*¹⁵⁷, è segnalato nella prima parte come principale tratto di bellezza e contrapposto a quello scurissimo della sorellastra (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. Tra le "Vogelfiguren" dei *Kinder- und Hausmärchen*, in particolare, l'arrivo quasi spettrale di questo animale bianchissimo, che si introduce, trascorso un periodo di tempo imprecisato dalla sua prima apparizione, al calar della notte nella cucina del palazzo, è assimilabile a quello delle due colombe di *Aschenputtel*, anch'esse giunte inaspettate

¹⁵³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 88.

¹⁵⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 548.

¹⁵⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 494.

¹⁵⁶ Cfr. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, cit., p. 28.

¹⁵⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 492.

dall'esterno – in volo, mentre l'anatra, "Schwimmvogel", lungo vie fluviali – da una dimensione "altra".

Nella cucina deserta l'anatra trova solo il giovane sguattero, al quale si rivolge autoritariamente, affinché egli crei, con l'accensione del fuoco nel camino, le condizioni in cui le sia possibile riassaporare l'intimità domestica perduta e trovare ristoro dal fiume di notte, interregno freddo e buio 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!'*¹⁵⁸

La liberazione da questo stato di limbo e il completo recupero dell'esistenza precedente sono ottenuti attraverso l'intervento del sovrano, che – contrariamente a quanto accade in *Die drei Männlein im Walde* – non è convocato su richiesta dell'anatra, ma avvisato spontaneamente dal "Küchenjungen"; la decapitazione dell'animale per sua mano rimanda alla tipologia di "Erlösungen" che prevedono un atto violento, tra le quali "in primis" quella della 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, le formiche e le api, nella triade dei "dankbare Tiere" che prestano aiuto al più giovane e generoso di tre fratelli, nell'ambito delle prove a cui un "graues Männchen" li sottopone. Come anche in altre rappresentazioni di uccelli nei *Kinder- und Hausmärchen* – il più eclatante è il caso delle "migliaia di milioni" di corvi del KHM-I n. 16, *Herr Fix und Fertig* – delle anatre è qui enfatizzata la numerosità, che, attraverso la ripetizione del quantificativo "viele", sembra costituire un aspetto 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; die zwei Brüder wollten ein paar fangen und braten, aber der Dummling sagte wieder: 'laßt die Thiere in Fried', ich leids nicht, daß ihr sie tödtet.'*¹⁵⁹

Ancora una volta, inoltre, 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 "Enten" tornano in scena per riportare alla luce una chiave smarrita nelle profondità marine.

¹⁵⁸ Ivi, p. 494.

¹⁵⁹ Ivi, p. 229.

Sempre al di fuori dal contesto delle metamorfosi, l'anatra è presente in due dei tre "Tierschwänke" che hanno i volatili da cortile "Hühnchen" e "Hähnchen" come protagonisti, quale materiale di un ciclo narrativo oggetto già di alcuni "Kinderliedern" del *Wunderhorn*¹⁶⁰. Nel primo dei due, il KHM-I n. 10, *Das Lumpengesindel*, essa si connota nei confronti dei due "Hausvögel" come animale dalla natura più 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 "behender Schwimmvogel", assai più a suo agio in un ruscello 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.*¹⁶¹

Parimenti nel KHM-I n. 41, *Herr Korbes*, al momento di appostarsi in qualche angolo della casa di Herr Korbes come fanno tutti gli altri personaggi, ognuno conformemente alla propria disposizione naturale, l'anatra si posiziona in una polla a contatto con l'acqua, pronta a farne uso contro il padrone di casa¹⁶².

Questa "Vogelfigur", indubbiamente la più eclettica della raccolta, appare, infine, per una volta anche come enigmatico "Wundervogel" nel KHM-I n. 82, *Die drei Schwestern*, in un ruolo di secondo piano rispetto alle altre figure animali del "Märchen". Nell'ultima parte dell'estesa trama, l'anatra è la creatura che fuoriesce dal ventre squarciato di un toro spaventoso, con cui si confrontano il "Märchenheld" Reinald e gli orsi giunti in suo soccorso, e anche in questo caso è messa in evidenza la propensione istintuale di quest'uccello verso gli ambienti acquatici, quali lo stagno verso cui esso si dirige non appena in volo. Carattere sovranaturale è conferito all'anatra – nel testo introdotta con un appellativo ("Entvogel") che richiama la categoria zoologica generica della sua specie – dalla misteriosa origine, associata a un personaggio infero come il toro, con occhi fiammeggianti sul manto nerissimo e collo

¹⁶⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 327.

¹⁶¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 80.

¹⁶² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 168.

“d'acciaio” resistente ai colpi di spada, e dal “goldnes Ei” da lei lasciato cadere prima della sua repentina fine, al cui interno sarà trovata da Reinald la chiave del castello¹⁶³.

Spazio ben più ampio in qualità di “Wundervogel”, per di più frutto di una metamorfosi, è riservato invece all'anatra nel “Märchen” *Die goldne Ente*, collocato al n. 22 nel manoscritto di Ölenberg e parte di quelle fiabe della “Urfassung” poi escluse dalla pubblicazione. La stesura, si apprende dalle *Anmerkungen* di Heinz Rölleke, risulta avvenuta per mano di Jacob ed è comprensiva di una nota a margine, che chiarisce come la vicenda sia stata trascritta per sommi capi da un testo di antiche saghe boemi uscito nel 1808: in quanto “terribilmente corrotta” dalla rielaborazione in chiave moderna, egli avrebbe avuto cura di estrapolarne i soli tratti fiabeschi originali¹⁶⁴. L'anatra vi appare come risultato della “Tierverwandlung” subita dalla protagonista per essere contravvenuta alle istruzioni di una fata, in base a cui ella avrebbe dovuto tenere per sempre il volto al riparo dal contatto diretto con l'aria. Quale sviluppo inaspettato di un incantesimo finalizzato ad offrire illimitata disponibilità di minerali preziosi, l'uccello è “glänzend” e costituito da un metallo, l'oro, la cui nobiltà rispecchia quella dei sentimenti della giovane; in occasione dell'interazione verbale con il fratello di quest'ultima, inoltre, si apprende come esso abbia singolarmente mantenuto una “Menschenstimme”, retaggio dello stadio umano precedente. Come nelle metamorfosi di molti altri uccelli, ancorché in modo atipico rispetto a quelle relative alla sua specie esaminate nei *Kinder- und Hausmärchen*, in occasione delle quali essa rimane sempre confinata in ambienti fluviali o lacustri, l'anatra vola via non appena compiuta la trasformazione, per poi tornare in scena più volte nel corso dell'estesa trama, distinguendosi per generosità e astuzia¹⁶⁵.

III.3.2 – “Der Schwan”

Tra tutti gli uccelli, il cigno spicca per la particolare bellezza, le dimensioni imponenti, la capacità di scivolare silenziosamente sull'acqua, il portamento regale e un atteggiamento schivo e riservato, che gli conferisce nobile fierezza. In *Über den Schlaf der Vögel* Jacob, nell'includerlo tra le numerose specie ornitologiche che assumono

¹⁶³ Ivi, p. 275.

¹⁶⁴ Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 113.

¹⁶⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 40-43.

durante il 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, è osservato nel suo elemento naturale:

*Wie gewandt und majestätisch der Schwan sich über die Flut bewegt, weisz jedermann [...]*¹⁶⁶

Nella parte della *Deutsche Mythologie* riservata alla rassegna di "Vogelfiguren" è richiamata la sua considerevole valenza mitica¹⁶⁷, e associata alle saghe sulle "Schwanfrauen" e al topos leggendario che circonda l'emissione di un canto struggente da parte dell'animale agli ultimi momenti della sua vita:

*Die mythische Eigenheit des Schwans bekundet die Sagen von den Schwanfrauen und des sterbenden Thiers Gesang.*¹⁶⁸

L'importanza del cigno nella tradizione nordica emerge, in ogni caso, in modo dettagliato dalle pagine del capitolo XVI, *Weise Frauen*, della stessa opera, relative alle valchirie e alle "Schwanfrauen", due gruppi di figure mitiche femminili di grande vitalità, in grado di alternare l'aspetto umano a quello del maestoso volatile, per acquisire in tal modo completa mobilità in volo e nell'acqua. Riguardo questa facoltà sovranaturale delle valchirie, valorose guerriere al servizio di Odino, di stirpe sia mortale che divina, Jacob riporta un passaggio dell'*Edda 'Poetica'* (la versione più antica del testo, contrapposta a quella in prosa), che le ritrae in moto nell'aria e sull'acqua, interpretandolo alla luce di altri che si riferiscono più specificatamente al frequente ricorso da parte loro al tipo di metamorfosi considerato, e mettendo altresì in relazione il potere predittivo di queste figure con la diffusa concezione nordica del cigno come "weissagender Vogel":

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,

¹⁶⁶ Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 490.

¹⁶⁷ La rilevanza della funzione del cigno nel patrimonio mitologico germanico è attestata anche alla voce relativa del *Deutsches Wörterbuch*, dove esso è indicato come forma animale prescelta dalle valchirie e dagli elfi nelle metamorfosi. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XV, voce *Schwan*, p. 2206.

¹⁶⁸ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

*und weilen gern am Seeufer, der Schwan aber galt für einen weissagenden Vogel.*¹⁶⁹

A testimonianza di come tali credenze sulle capacità profetiche del cigno fossero radicate nell'immaginario tedesco, lo studioso indica, in una nota a parte, il loro riflesso in campo linguistico, ove l'espressione "es schwant mir" equivale a "es ahnt mir" ed è, dunque, semanticamente attinente ai verbi "presagire" e "prevedere"¹⁷⁰.

Richiami testuali alle menzionate prerogative mitiche delle valchirie sono, poi, da lui colti nel corso dell'analisi di una loro triade – Hervor, Hlaðguðr e Ölrún – presente nel *Völundarqviða* dell'*Edda*, in quanto insiti, rispettivamente, negli appellativi "alvitr" di Hervor, che richiama il dono della divinazione, e "svanhvîr" di Hlaðguðr, relativo all'assunzione di "Schwangestalt"¹⁷¹. Sempre dal *Völundarqviða* è tratta l'immagine delle tre valchirie che filano cotone sulla riva del mare e hanno deposto vicino a sé speciali "Schwanhemden", di cui esse si avvalgono per volare via in un attimo sotto le spoglie di cigni; più oltre è indicato anche come il poema norreno, nella sua sezione più conosciuta, quella attinente al ciclo di Sigurd, assegni ad un'altra di loro, Brynhildr, l'abilità natatoria propria di questi volatili, mentre dalla *Hrömundarsaga* è citato il personaggio di Kâra, una maga che, indossando anch'essa una camicia di piume di cigno, si libra cantando sopra gli eroi¹⁷².

Il possesso di strumenti funzionali al processo metamorfico come gli "Schwanhemden" accomuna le valchirie alle "Schwanfrauen", protagoniste di saghe che Jacob asserisce essere ancora in circolazione presso i popoli nordici. Lo schema narrativo ricorrente in questo ambito 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 unione matrimoniale, una di loro. La vicenda riportata nella *Deutsche Mythologie* a titolo esemplificativo si apre con una "Selbstverwandlung" inversa rispetto ai casi del fenomeno finora esaminati: tre cigni giunti in volo sulla riva del mare – scenario in cui sono raffigurate anche la valchirie del *Völundarqviða* – si liberano ciascuno del proprio "Vogelhemd" e riacquisiscono in tal

¹⁶⁹ Ivi, p. 336.

¹⁷⁰ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 336, nota 3).

¹⁷¹ Ivi, pp. 335-336.

¹⁷² Ivi, pp. 336-337.

modo le sembianze di tre donne giovani e avvenenti, le quali, dopo essersi bagnate nei flutti, indossano nuovamente le vesti di piume per volare via¹⁷³.

Sull'argomento è segnalato anche come la tradizione tedesca delle "Schwanjungfrauen" prefiguri, in alternativa alle camicie, la possibilità di "Schwanringe" in grado di agevolare lo stesso tipo di trasformazione, parimenti suscettibili, nelle "Erzählungen", di essere lasciati da queste figure mitiche temporaneamente sulla riva del mare o di corsi d'acqua, e di finire, pertanto, nelle mani di osservatori occasionali¹⁷⁴. Il motivo narrativo delle "Schwanfrauen", tra l'altro, offre qui modo di ravvisare un caso di quell'interscambiabilità tra cigno e colomba a cui Jacob aveva accennato nella recensione del *Lohengrin* di Görres e Glöckle del 1813. In quell'occasione, in una condensata analisi sul ruolo del cigno nella letteratura popolare tedesca, quale figura animale di primo piano nel poema epico di riferimento, era da lui ricordato come la maestosità di questo volatile, 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 tale senso, alla "weiße Taube"; un esempio di questa equivalenza era stato individuato proprio nella trasposizione del mito nordico di Völundr, fabbro che nell'*Edda* si impadronisce, insieme ai fratelli, degli indumenti con cui tre valchirie si tramutano abitualmente in cigni, in quello tedesco di Wielant, in cui i volatili coinvolti nella metamorfosi sono, invece, bianche colombe:

*Weil sich aber auch Schwan und Taube (d. i. weisse Taube, reiner Geist) oft vertreten, z.b. im Friedrich von Schwaben, der als Wielant höchst merkwürdig mit dem altnordischen Völundr eins ist, Angelburg die Schwanenjungfrau als Taube wegfliegt [...]*¹⁷⁵

La vicenda è ora contestualizzata e rievocata più chiaramente nella *Deutsche Mythologie*:

*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.*¹⁷⁶

¹⁷³ Ivi, p. 337.

¹⁷⁴ Ivi.

¹⁷⁵ Jacob Grimm, '*Lohengrin*', herausgegeben von Glöckle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VI, p. 140.

¹⁷⁶ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 338.

La valenza metamorfica del cigno – segnalata da Werner Bies come funzione primaria di questa figura nel mito¹⁷⁷ e nei diversi generi di narrativa popolare, ove è declinata nei modi più variegati¹⁷⁸ – trova pieno riscontro nella raccolta grimmiana, dato che in tutti e quattro i “Märchen” in cui questo volatile compare, esso figura come risultato di una trasformazione di personaggi umani: provocata da forze a loro ostili in tre casi (KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne*, KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*, KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*), realizzata autonomamente in un altro (KHM-I n. 70, *Der Okerlo*).

Il KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne*, presenta forti analogie strutturali con il già esaminato KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*; entrambi vertono, infatti, sulle vicissitudini che la giovane protagonista deve superare nel tentativo di sciogliere l’incantesimo che impone ai fratelli le sembianze di uccelli – rispettivamente cigni e corvi – e riportarli al loro stato originario. In tutti e due i “Märchen” lo schema della “Erlösung” prevede che la ragazza affronti un periodo di purificazione lungo tanti anni quanti sono i fratelli, durante l’auto-isolamento nel bosco ella è presa in moglie da un re e portata a corte, dove subisce, senza potersi difendere, l’onta che i pregiudizi e le trame della suocera le procurano. Il processo di espiazione giunge al termine, poi, appena prima dell’esecuzione della sua condanna a morte e coincide con il suggestivo rientro in scena dello stormo di uccelli, i quali, riacquistate le forme umane, provvedono, a loro volta, a soccorrerla.

Differiscono, invece, “in primis” le condizioni che danno luogo alla metamorfosi, in quanto in stretto rapporto con la specifica stratificazione delle due diverse “Vogelfiguren”. In *Die zwölf Brüder* la “Tierverwandlung”, come tutte quelle dei *Kinder- und Hausmärchen* che riservano ai soggetti l’aspetto di un corvo, deriva dalla relazione problematica dei figli con i genitori ed è il puro frutto di una maledizione di questi ultimi; in *Die sechs Schwäne* la “Verwünschung” che colpisce i sei fanciulli, tramutandoli in cigni, è provocata dalle arti magiche che la regina ha appreso a suo

¹⁷⁷ Al riguardo, nella mitologia greca quest’uccello dall’aspetto regale, sacro ad Apollo, è l’animale in cui si incarna Zeus per congiungersi a Leda, figlia del re dell’Etolia, dalla cui unione saranno generati, in un uovo, Polluce ed Elena, e a Nemese, trasformatasi, a sua volta, in un’oca nel vano tentativo di sfuggire all’amplesso. Cfr. Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 29, p. 173, p. 210.

¹⁷⁸ Cfr. Werner Bies, *Schwan*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XII, p. 293.

tempo dalla madre-strega ed esercitato deliberatamente contro di loro¹⁷⁹. I manufatti strumentali ai suoi piani, ovvero gli “Hemden” in grado di operare una metamorfosi pressoché irreversibile al solo contatto, costituiscono il “Märchenmotiv” che chiama in causa la particolare figura del cigno, con un chiaro riferimento, dunque – ancorché il materiale delle camicie non sia precisato – all’antica tradizione nordica delle valchirie dell’*Edda* e delle “Schwanfrauen” dei racconti popolari, come abbiamo visto, anche tedeschi.

Nelle note dei Grimm in appendice, i punti di contatto con una “lontana antichità” sono indicati come peculiarità della fiaba, e poco dopo, insieme al ciclo di saghe sullo “Schwanritter” (*Parcifal, Lohengrin*) a cui pure la vicenda si riallaccia, è citato il *Völundarqviða* dell’*Edda*, quale testo di consultazione per approfondimenti sugli “Schwanhemden”¹⁸⁰. Oltre al *Völundarqviða*, in cui è narrato l’incontro di Völundr con le tre valchirie Hervor, Hladguðr e Ölrún, anche un altro capitolo dell’*Edda* ‘Poetica’, tra l’altro, denominato *Brymsqviða*, contiene un passaggio relativo a una camicia di piume, presumibilmente di cigno, utilizzata dalla divinità femminile Freyja per i suoi spostamenti in volo e, nella fattispecie, presa in prestito da Loki per recarsi nel regno degli Joti¹⁸¹.

La “Tierverwandlung” dei fratelli si compie al loro primo contatto con le camicie approntate e gettate su ognuno di loro dalla matrigna; non appena il processo è 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.*¹⁸²

Al contrario, tuttavia, del KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder* – e del KHM-I n. 25, *Die drei Raben*, che, come abbiamo visto, verte anch’esso su una metamorfosi corvina di tre fanciulli e una “Erlösung” per iniziativa della sorella – in *Die sechs Schwäne* la protagonista ha modo di osservare da vicino i volatili prima della loro apparizione finale

¹⁷⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 186-187.

¹⁸⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 308.

¹⁸¹ Cfr. *Die Edda*, a cura di Manfred Stange, Maxiverlag, Wiesbaden 2013, pp. 92-93.

¹⁸² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 187.

nell'epilogo. L'incontro si svolge nella "Wildhütte", quale dimensione selvaggia e liminare, ancorché meno remota e trascendentale del Glasberg, abituale rifugio di predoni, ed in quest'occasione ella apprende direttamente dai fratelli l'iter da intraprendere ai fini della loro liberazione, che include, per contrapposizione all'incantesimo, la fabbricazione di sei "Hemden" con il materiale di una particolare pianta ("Sternenblume", corrispondente botanicamente all'aster), assistendo altresì ad un loro temporaneo recupero della condizione umana.

Nella capanna del bosco i cigni giungono al tramonto e, similmente alle apparizioni delle colombe di Aschenputtel e dell'anatra come "Seelenvogel", la loro visione di "Jenseitswesen" si presenta al "diesseitiger Mensch" in un'atmosfera crepuscolare, notturna, resa qui più straniante dal rituale con cui questi animali si soffiano vicendevolmente via le piume dal corpo, che scivolano via "come un panno", per beneficiare – al pari dell'anatra venuta dal fiume, reincarnazione della "weiße Braut", che si sofferma davanti al focolare nel KHM-II n. 49, *Die weiße und schwarze Braut* – di un breve ritorno alla perduta normalità in un ambiente domestico. In quanto le spiegazioni vengono fornite alla sorella dai ragazzi tornati, solo per poco, esseri umani, i cigni non si connotano nella fiaba come "redende Vögel":

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. [...] 'du kannst hier nicht bleiben, sagten sie [...]'¹⁸³

La singolare presenza della possibilità di un recupero quotidiano, per quanto limitato nella durata, dell'aspetto originario, offre spunto a Lutz Röhrich per ravvisare un caso ibrido di "Selbstverwandlung", che si avvicina alla concezione primordiale del fenomeno metamorfico tipica dei "Naturvölker", e permette di assegnare 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.¹⁸⁴

¹⁸³ Ivi.

¹⁸⁴ Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, cit., p. 248.

Oltre che ai canti islandesi dell'*Edda* e alle saghe delle Schwanfrauen attraverso il motivo dei “verzauberte Hemden”, questo complesso “Märchen“ si richiama nell’ultima parte, al ciclo di saghe sullo “Schwanritter”, introdotto nella letteratura tedesca da Wolframs von Eschenbach (*Parzifal*) e Konrads von Würzburg (*Der Schwanritter*) nel XIII secolo e, a sua volta, radicato nella *Chanson du Chevalier au Cigne* francese, la cui più antica elaborazione conosciuta, di Graindor de Douai, risale alla seconda metà del 1200 e costituisce l’antefatto della storia di Goffredo di Buglione, conquistatore di Gerusalemme al tempo della prima crociata. Otfried Ehrismann, alla voce *Schwan(en)ritter* della *Enzyklopädie des Märchens*, riporta come sia legato a questo tema anche uno “Schwanenkindermärchen” che narra dell’origine di Sant’Elia e di come egli divenne il “cavaliere del cigno”, contenuto, nella sua forma più arcaica, come “Binnenerzählung” nel *Dolopathos* di Johannes de Alta Silva, romanzo del tardo secolo XII¹⁸⁵. A questo nucleo fiabesco, che, in quanto a carattere storico, sarà incluso dai Grimm nel gruppo degli episodi sullo “Schwanritter” del secondo volume delle *Deutsche Sagen* (quello delle “geschichtliche”), allude la nota in appendice relativa al KHM-I n. 49, individuando nel particolare in comune – piuttosto anomalo per il finale di un “Märchen” – dell’incompleto recupero delle fattezze umane da parte di un cigno¹⁸⁶, il “trait d’union” fra la vicenda di *Die sechs Schwäne* e il ciclo del “cavaliere del cigno”:

*Die Sage von dem Schwanenschiff auf dem Rhein (Parcifal, Loherangrin) in Verbindung mit dem altfranzös. ‘Chevalier au Cigne’ schließt sich wiederum an, und auch hier bleibt der letzte Schwan unerlöst, weil das Gold von seinem Schwanenring schon verarbeitet war.*¹⁸⁷

Nonostante il cigno spicchi come “Vogelfigur” portatrice di valori positivi e in base a caratteristiche fisiche e comportamentali come il candore del piumaggio e la fedeltà verso il partner sia, in ambito soprattutto simbolico, assimilabile alla “weiße Taube”,

¹⁸⁵ Cfr. Otfried Ehrismann, *Schwan(en)ritter*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XII, pp. 297-298.

¹⁸⁶ Una camicia di “Sternblumen” non ultimata e mancante di una manica è la causa della permanenza di un’ala, al posto del braccio, in uno dei fratelli; parimenti nella saga di Elia, in cui il ruolo degli “Hemden” è svolto da monili, sarà la perduta disponibilità di uno di essi a determinare il fatto. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 188-189 e Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 620-630.

¹⁸⁷ Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 308.

esso è suscettibile di avere una connotazione anche di segno opposto nell'immaginario dei popoli, ascrivibile alla sua natura essenzialmente selvatica, che include, ad esempio, atteggiamenti notevolmente aggressivi ai fini della difesa del territorio. Werner Bies riporta in proposito di alcuni proverbi che ne utilizzano la figura come emblema di doppiezza, contrasto tra apparenza ed essenza (*Der weiße Schwan hat schwarzes Fleisch*), di canti popolari in cui esso compare come nunzio di sciagure, di contesti mitologici, come quello finnico del *Kalevala*, in cui svolge funzione di creatura tenebrosa, appartenente al fiume che attraversa il regno dei morti¹⁸⁸.

Nel KHM-I n. 59, *Prinz Schwan*, il cigno – “Schneeweiße” solo nella versione della *Urfassung*, in cui è collocato al n. 45¹⁸⁹ – è l'animale che si presenta spontaneamente alla protagonista nel fitto di un bosco, qualificandosi come “verzauberter Prinz” e affidandole il compito di provvedere alla sua liberazione, con la promessa di prenderla poi in moglie come ricompensa. L'iter previsto, specchio di una concezione metaforica dell'incantesimo come intrigo da sciogliere, coacervo di influssi negativi da dipanare, consiste nello srotolare letteralmente un gomitolo di filo, nella consapevolezza che la sua rottura accidentale comprometterebbe il ritorno del principe nel proprio regno, ovvero il ripristino della normalità. Contrariamente alla maggior parte degli “Zaubermärchen”, in cui la “Erlösung” è prerogativa dell'epilogo e le figure animali rivelano la loro vera natura solo al recupero delle sembianze umane originarie, il cigno dichiara – come già la corva del KHM-II n. 7, *Die Rabe* – la propria condizione nell'“incipit”, invitando la fanciulla a non prestare fede all'apparenza:

*Es war ein Mädchen mitten in einem großen Wald, da kam ein Schwan auf es zugegangen, der hatte einen Knäuel Garn, und sprach zu ihm: 'ich bin kein Schwan, sondern ein verzauberter Prinz, aber du kannst mich erlösen, wenn du den Knäuel Garn abwickelst, an dem ich fortfliege; doch hüte dich, daß du den Faden nicht entzwei brichst, sonst komm' ich nicht in mein Königreich, und werde nich erlöst: wickelst du aber den Knäuel ganz ab, dann bist du meine Braut.'*¹⁹⁰

Un gomitolo di filo del tutto speciale, tra l'altro, capace di srotolarsi autonomamente e guidare il possessore attraverso il bosco è utilizzato dal re in *Die sechs Schwäne* per

¹⁸⁸ Cfr. Werner Bies, *Schwan*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XII, pp. 292-293.

¹⁸⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 81.

¹⁹⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 215-216.

raggiungere il castello segreto, ove i figli sono al riparo dalla strega-matrigna, e il motivo del “Knauel Garn”, pertanto, pur ricoprendo diverse finalità nei due “Märchen”, risulta accomunare di fatto questi due primi casi, nella raccolta, di “Tierverwandlungen” relative al cigno.

Con la rottura del filo il volatile esce, in *Prinz Schwan*, ben presto di scena, e la protagonista, sulle sue tracce, apprenderà come egli sia riuscito nondimeno, in quanto ormai quasi arrivato a destinazione, a riacquisire regno e fattezze umane; si delinea, tuttavia, dal resto del racconto, dedicato agli sforzi della ragazza per finalizzare l’unione con il promesso sposo, la personalità ambigua e inaffidabile del principe-cigno – l’appellativo, che dà il titolo alla fiaba, è mantenuto anche quando gli effetti dell’incantesimo sono neutralizzati e, ad incoronazione del giovane avvenuta, esso varia paradossalmente in “König Schwan” – il quale, una volta “erlöst”, ignora l’impegno preso a suo tempo con la propria liberatrice e convola a nozze con un’altra donna¹⁹¹.

L’ultima presenza del cigno nel primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* è legata a un fugace caso di “Selbstverwandlung”, che si inserisce nella serie di coppie di metamorfosi, tra loro complementari, che due fuggitivi eseguono con l’ausilio di una “Wünschelruthe”, 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 protagonista del KHM-I n. 70, *Der Okerlo*, si tramuta nel nobile “Schwimmvogel” che, dimostrando di essere in questo archetipo narrativo pienamente interscambiabile con l’anatra, nuota nello stagno in cui è stato trasformato il compagno e non cede ai maldestri tentativi di adescamento da parte dell’orchessa persecutrice¹⁹².

L’unico “Märchen” del secondo volume in cui il cigno compare, invece, offre di questo volatile una caratterizzazione decisamente negativa, che, tra quelle degli uccelli in genere, è anche una delle più fosche dell’intera raccolta. Nel già menzionato KHM-II n. 44, *Der Soldat und der Schreiner*, mentre la colomba è chiamata a rappresentare la “Tierverwandlung” del puro e coraggioso principe del castello, il cigno fa parte, insieme a un cane e ad un gatto, di una triade infera di animali, in cui si sono incarnati, quale risultato di uno scontro con una strega, tre malvagi servitori, pratici anch’essi di arti magiche (*böse Hofbediente, die auch Zauberei verstanden*)¹⁹³. Nell’insieme di colori

¹⁹¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 216-217.

¹⁹² Ivi, p. 249.

¹⁹³ Ivi, p. 481.

che connota i tre animali – il loro accostamento rievoca la tipicità cromatica della figura diabolica – il cigno è associato al rosso, assai innaturale per la sua specie (gli altri due sono il nero del cane e il grigio del gatto) e questa sua pigmentazione anomala contribuisce a rendere la sua figura singolarmente minacciosa. Al momento della sua introduzione nella vicenda esso è presentato, insieme al cane, all'ingresso del castello, che, benché caduto in mano alle forze del male, appare nell'oscurità 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 [...]*¹⁹⁴

I tre “Zauberthiere” si ritroveranno, in seguito, schierati in una stanza del castello, pronti a scatenare la loro aggressività nei confronti dei due uomini, dai quali essi 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 dalla vicenda essi emergono, pertanto, come “Jenseitswesen” silenti, particolarmente ostili e sinistri.

III.3.3 – “Der Adler”

La figura dell'aquila è nella raccolta presente nel solo KHM-I n. 82, *Die drei Schwestern*, incentrato sul diffuso “Märchenmotiv” del ratto d'amore, qui commesso nei confronti di tre sorelle da parte di tre possenti “Tierbräutigame”, a cui esse, a loro insaputa, sono state promesse in cambio di denaro e salvezza. Ciascuno di questi tre animali rappresenta un esemplare della specie che domina incontrastata nei regni della foresta (orso), dell'aria (aquila) e 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 Jacob menzionata immediatamente dopo gli uccelli domestici, in quanto al vertice di quelli selvatici ad essi contrapposti, sui quali essa esercita

¹⁹⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 478.

assoluta dominanza¹⁹⁵ – è già in apertura al “Märchen” collocata tra le fiere più spaventose che popolano lo “Zauberwald” in cui nessuno osa avventurarsi e, accanto a lupi, leoni e orsi mangiatori di uomini, essa si distingue in base alla raccapricciante pratica di cavare col becco gli occhi alle vittime, quale comune modalità di offesa dei rapaci, quantunque riconosciuta principalmente ai corvidi (nel KHM-II n. 21, *Die Krähen*, tale forma di accecamento è subita dai due malvagi “Kameraden” durante l’attacco mortale delle tre cornacchie¹⁹⁶):

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 auffräßen, Adler, die die Augen aushackten, Wölfe, Löwen und alle grausamen Thiere.¹⁹⁷

Un’esauriente prova della sua forza brutale è dall’aquila offerta nel confronto col re che ha invaso il suo regno, quello dell’aria, intraprendendo una battuta di caccia col falcone¹⁹⁸. In quest’occasione il rapace spezza una lancia come fosse un giunco, 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 Speiß den Adler abhalten, der Adler aber packte den Speiß 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!’¹⁹⁹

Dei tre animali, in cui si trovano trasformati, a periodi alterni, tre fratelli a causa dell’indole vendicativa di un mago, è, nelle note in appendice, dai Grimm dedicato

¹⁹⁵ *An der Spitze des wilden Gevögeis steht der Adler als König [...]* Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

¹⁹⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 418.

¹⁹⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 266-267.

¹⁹⁸ Un altro riferimento alla ‘Falkenjagd’, oggetto di profonda ammirazione da parte di Jacob nell’omonimo capitolo della *Geschichte der deutschen Sprache* quale apice dell’antico rapporto uomo-animale, è presente nella seconda sezione del KHM-I n. 32, *Der gescheidte Hans*. Al goffo protagonista di questo “Schwankmärchen”, che ha avvolto in un panno e riposto all’interno della giacca, dopo averlo strangolato, un astore, 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*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 143.

¹⁹⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 268.

spazio proprio alla figura dell'aquila, il cui ruolo di "Tierhelfer" a favore del "Wunderkind" Reinald, protagonista di *Die drei Schwestern*, è ricondotto a quello del "Riesenvogel" Simurg, svolto per il giovane Sal nel poema epico persiano *Shahnameh*²⁰⁰. Ciascuna fiera, infatti, a dispetto della straordinaria aggressività mostrata, nella prima parte della fiaba, verso il re, si dimostra accondiscendente e generosa con Reinald, figlio di questi e fratello delle rispettive spose, molti anni prima rapite e introdotte nel regno animale d'appartenenza, e l'aquila, come il "Riesenvogel" di *Shahnameh*, fa dono al "Märchenheld" 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 qual'essa è.

Dalle qualità eccellenti (in termini di acutezza dei sensi e capacità di prestazioni fisiche) e dall'aspetto maestoso, che valgono all'aquila l'epiteto di "re tra gli uccelli" e l'accostamento al leone quale re degli animali terrestri, sarebbe derivato, secondo Hans-Jörg Uther, il largo impiego della figura di questo volatile nella letteratura e nel mito, in cui essa è spesso presente sia come messaggero degli dèi²⁰¹, che come incarnazione degli stessi²⁰². Metamorfosi di divinità e di altri personaggi mitici in questo nobile uccello sono contenute in particolare nell'epica norrena dell'*Edda*: sotto la sua forma il gigante Thiassi rapisce Idun da Asgard per condurla a casa propria e Odino compie il furto d'idromele, la bevanda che infonde l'estro poetico in chi la ingerisce, sottraendola a un altro gigante, Suttung²⁰³.

E' interessante, infine, notare come nella versione mediterranea della fiaba, ovvero il "cunto" *Li tre Ri Animale* del *Pentamerone* (terzo "trattenimiento" della quarta giornata), segnalato dai Grimm nelle note tra i testi che rimandano allo stesso nucleo narrativo di *Die drei Schwestern*²⁰⁴, la triade ferina in cui l'incantesimo ha a suo tempo trasformato i tre fratelli sia composta da animali più docili e non ostili all'uomo, quali il cervo, il falco e il delfino. La trama del "cunto" del Basile si discosta, infatti, dal

²⁰⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 331.

²⁰¹ La funzione dell'aquila come messaggero di Zeus è menzionata da Jacob nel già ricordato breve passaggio della *Deutsche Mythologie*. Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

²⁰² Cfr. Hans-Jörg Uther, *Adler*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. I, p. 107.

²⁰³ Cfr. *Die Edda*, a cura di Manfred Stange, cit., p. 318.

²⁰⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 331.

“Märchen” soprattutto per l’assenza della prima parte, in cui prevale l’elemento orrorifico dello “Zauberwald” e delle sue spietate creature, quali rappresentanti di forze naturali violente e incontrollabili, i cui poteri sovrastano di gran lunga quelli umani. Tra queste spicca l’aquila, sanguinaria padrona dei cieli, da cui essa domina servendosi della vista acutissima. 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 possedimenti²⁰⁵.

III.3.4 – “Die Eule” e altre “Vogelverwandlungen” nel KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*

Del KHM-I n.69, *Jorinde und Joringel*, la nota relativa indica solo la fonte, corrispondente al primo volume di un’opera autobiografica dello scrittore tedesco coevo Johann Heinrich Jung-Stilling (*Heinrich Stillings Jugend*, 1777), di cui sono segnalate anche le pagine (104-108)²⁰⁶. Come rileva Josef Brestel in *Märchen als Lebensdichtung*, il testo di *Jorinde und Joringel*, presente nelle memorie giovanili di Stilling quale “Historie” narratagli dalla cugina e trasposto, a distanza di oltre trent’anni, dai Grimm nella raccolta praticamente inalterato, riflette il contesto per il quale è stato creato e, nonostante esso conservi elementi di chiara derivazione popolare, si distacca per forma e stile da tutti gli altri “Märchen”. La rappresentazione poetica della natura, la descrizione delle emozioni dei personaggi, gli elaborati nomi dei protagonisti stessi sarebbero, infatti, propri di una concezione della fiaba come frutto artistico individuale, “Kunstdichtung” al di là dei canoni della tradizione popolare²⁰⁷. Anche Walter Berendsohn considera il KHM-I n. 69 un caso isolato nell’insieme degli episodi dei *Kinder- und Hausmärchen* e, al riguardo, ravvisa le origini della sua tematica, ancor prima dell’elaborazione di Stilling, in un gruppo di ballate scandinave, anch’esse relative alla trasformazione di una fanciulla in un uccello – spesso proprio un usignolo –

²⁰⁵ Cfr. Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, cit., pp. 700-703.

²⁰⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 322.

²⁰⁷ Cfr. Josef Brestel, *Märchen als Lebensdichtung – Das Werk der Brüder Grimm*, Max Hueber Verlag, München 1938, pp. 55-56.

e alla sua liberazione da parte del compagno, nonché in un canto popolare del 1600, in “niederdeutsch”, che verte per sommi capi sulla stessa vicenda²⁰⁸.

Il motivo principale di questa fiaba è, dunque, quello della “Vogelverwandlung”, ricorrente nella trama in varie forme, tutte riconducibili ai poteri sovranaturali di una “Erzzauberin”, che i due protagonisti si trovano ad affrontare dopo essersi smarriti in un bosco: di essa si apprende come il perfido operato sia stato svolto in modo sistematico ai danni di innumerevoli giovani donne, da lei trasformate nei più diversi tipi di uccelli, tra i quali alcuni anche “rari”, poi conservati in apposite ceste nelle stanze del castello, in numero addirittura superiore a settemila; come questa sorte tocchi a Jorinde, la cui metamorfosi in usignolo avviene sotto gli occhi del fidanzato, e come la maga stessa sia solita assumere l’aspetto, oltre che di un gatto, anche di un gufo, nelle ore diurne²⁰⁹ (contravvenendo alla nota natura notturna di questo volatile²¹⁰).

Questa usuale pratica, menzionata nella lunga parte introduttiva inerente al personaggio della “Erzzauberin”, dà luogo, nella raccolta, al solo caso di “Selbstverwandlung” di una creatura mitica in un volatile e, al tempo stesso, all’unica apparizione di un uccello così enigmatico e tradizionalmente ritenuto connesso alle forze occulte come il gufo.

Il rapace, appartenente alla famiglia ornitologica degli strigidi, il cui stretto legame con la figura della strega è insito nella comune etimologia (dal greco “στρίξ, -γός” = *uccello notturno, strige*²¹¹, deriva il latino²¹² “strix, strigis” = *strige, uccello notturno considerato di cattivo augurio*²¹³ e il termine italiano “strega”), entra in scena al compimento della trasformazione di Jorinde, per volarne attorno tre volte, lanciando il sinistro richiamo tipico della sua specie, e sparire poi in un cespuglio. Ne uscirà la

²⁰⁸ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Anhang – Jorinde und Joringel*, in Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., pp. 265-268.

²⁰⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 245-246.

²¹⁰ Il termine utilizzato da Stilling è “Nachteule”, che esprime, alla terza accezione della relativa voce del *Deutsches Wörterbuch*, il significato di *Nachtfahrerin, Hexe*, dimostrando un più stretto rapporto di questo termine – rispetto al semplice “Eule” – con la figura della strega. Cfr. *Nachteule*, Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XIII, p. 176.

²¹¹ Cfr. Lorenzo Rocci, *Greco / Italiano Vocabolario*, cit., p. 1689.

²¹² Già nell’antica Roma le streghe erano considerate capaci di assumere a piacimento aspetto di civette. Cfr. Karl Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, cit., p. 125.

²¹³ Cfr. Campanini – Carboni, *Dizionario Latino / Italiano, Italiano / Latino*, Paravia Casa Editrice, Trento 2012, p. 1632.

maga, le cui recuperate fattezze umane denotano tratti in linea con il precedente stadio metamorfico (occhi fiammeggianti, carnato giallastro, 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.*²¹⁴

Nikolaus Henkel, alla voce *Eule* dell'*Enzyklopädie des Märchens*, ricorda come le abitudini notturne e l'incompatibilità con la luce del sole del gufo abbiano portato a una concezione di questo animale come creatura ostile alla luce e alla verità divina e per contrasto, sulla base della sua straordinaria capacità di vedere e sentire al buio, alla sua associazione con la dimensione diabolica²¹⁵. Su quest'aspetto della natura del gufo, che prevede lo svolgimento delle attività vitali esclusivamente nelle tenebre, è fondato, oltre all'insieme di credenze medievali che ritiene gli strigidi incarnazioni di diavoli e streghe, il mito classico di Nittomene, figlia del re dell'isola di Lesbo. Ella, come rievoca Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*, fu destinata da Atena ad un'esistenza in cui l'oscurità potesse proteggerla dalla vergogna di aver consumato rapporti incestuosi con il padre e, a tal fine, per sua mano tramutata in civetta²¹⁶, animale sacro alla dea, della stessa famiglia del gufo e nel mito con lui spesso interscambiabile.

Contrapposta alla "Selbstverwandlung" della maga in un uccello infausto come il gufo è la metamorfosi, 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 a diritto definito da Josef Brestel di grande finezza poetica²¹⁷ – mentre la giovane cerca di esorcizzare i presagi che la opprimono in un mesto canto liberatorio²¹⁸. Anch'essa ha un precedente mitico nella tragica storia di Tereo, Procne e Filomela, trattata nel libro sesto dell'opera di Ovidio e, come abbiamo visto, utilizzata come presupposto da Aristofane negli *Uccelli*, in cui la moglie di Tereo, dall'autore

²¹⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 246.

²¹⁵ Nikolaus Henkel, *Eule*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, p. 531-532.

²¹⁶ Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, cit., p. 43, vv. 572-575.

²¹⁷ Cfr. Josef Brestel, *Märchen als Lebensdichtung – Das Werk der Brüder Grimm*, cit., p. 56.

²¹⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 246.

immaginata ancora a fianco del marito, interviene fuori scena quale “usignola”²¹⁹, distinguendosi per l’eccezionale musicalità (secondo Carlo Ferdinando Russo il suo ruolo sarebbe stato impersonato dall’aulista, suonatore di flauto nel teatro greco²²⁰). L’abilità canora dell’usignolo, dovuta ad una straordinaria ricchezza di toni ed estensione vocale, si riflette, dunque, in queste due figure femminili, ancorché il canto del melodioso uccello sia, in entrambi i casi, venato da accenti tristi e lamentosi. In *Jorinde und Joringel* ciò si accorda con la drammaticità della situazione in cui i due giovani si trovano: smarriti nel bosco, essi scorgono, proprio mentre il sole sta tramontando, con terrore il profilo del castello malfamato della strega. Quale dettaglio descrittivo tipico di un “Kunstmärchen” ed estraneo, pertanto, per stile al resto della raccolta, contribuisce a creare un’atmosfera intrisa di inquietudine il riferimento al canto, anch’esso dai toni tipicamente dolenti, di una tortora invisibile sugli alti faggi, che turba il quadro idilliaco di una natura in festa:

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 [...]*²²¹

Il tono dolce e malinconico del canto dell’Usignolo di Aristofane, invocato da Tereo-upupa a suggellare l’accordo con la coppia Pisetero-Evelpide, è, invece, direttamente ascrivibile alla tragicità intrinseca della figura mitica di Procne, destinata a piangere in eterno la perdita del figlioletto Iti, da lei per vendetta ucciso e offerto in pasto al padre:

²¹⁹ In altri testi la metamorfosi in usignolo è attribuita alla sorella Filomela, vittima della cieca violenza di Tereo, e a Procne, invece, quella in rondine. Tale mancanza di univocità è evidenziata da Giuseppe Messina alla voce *Filomela* del *Dizionario di Mitologia Classica* (cfr. Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 135). I versi di Ovidio sono oscuri e suscettibili di alimentare dubbi a riguardo, anche se il “volo nelle selve”, da una parte, e “il riparo sui tetti”, dall’altra, che identificano, insieme ad altri particolari, il risultato delle metamorfosi delle due donne in uccelli quali l’usignolo e la rondine, potrebbero essere con buona probabilità riferiti rispettivamente alla “consorte” (Procne) e alla “cognata” (Filomela) di Tereo, in quanto citate in questo ordine poco prima. Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, cit., p. 132, vv. 652-657.

²²⁰ Cfr. Carlo Ferdinando Russo, *Aristofane – Autore di Teatro*, cit., p. 236.

²²¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 246.

*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.²²²*

La struggente canzone di Jorinde costituisce un cameo, apparentemente avulso dal resto del racconto se non per un eventuale collegamento tra la “Turteltaube”, introdotta poco prima come “weissagender Vogel” fuori campo, che a suo modo annuncia la sciagura imminente, e la figura del “Täublein”, destinatario a sua volta di funeste profezie. Nel testo, prima del suo fondersi nel verso onomatopeico dell'usignolo, peraltro perfettamente integrato, nella sua triplicità, nel ritmo musicale delle strofe, Walter Berendsohn coglie un richiamo “tangibile” da parte di Heinrich Stilling alla trama di un “Märchen”, identificabile in quello che i Grimm inseriranno al n. 37 del secondo volume della *Erstdruckfassung* dei *Kinder- und Hausmärchen* come *Die Alte im Wald* (n. 123 della “lezte Ausgabe”). Nella fiaba – esaminata in questo lavoro tra quelle relative alla colomba – un uccello di specie non precisata svolge un ruolo cruciale nell'epilogo, in quanto ha nel becco l'anello necessario alla “Erlösung” di un principe, mentre il recupero di fattezze umane da parte di quest'ultimo presuppone la morte (in senso figurato, mentre in altri fiabe, quali il KHM-I n. 66, *Hurleburlebutz*, l'animale deve essere effettivamente sacrificato in una sorta di rituale) del “weißes Täublein” che egli era costretto a impersonare²²³.

Nondimeno, in una serie circolare di riferimenti, la triste ballata di Jorinde può essere considerata “trait d'union” tra il “Märchen” in cui essa è incastonata e quello a cui, secondo Berendsohn, rimanda; dal confronto emergono, infatti, elementi comuni: anche in *Die Alte im Wald* la “Vogelverwandlung” di un giovane è opera di una “vecchia”, palesemente una strega, che, oltre che di anelli di ogni genere, si avvale di uccelli tenuti prigionieri all'interno della sua dimora nel bosco, ed a neutralizzare gli effetti dei suoi malefici sarà il partner della vittima²²⁴.

²²² Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Comedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 503, vv. 209-213.

²²³ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Anhang – Jorinde und Joringel*, in Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 268.

²²⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 457-459.

La fiaba che i Grimm traggono dall'opera di Stilling e traspongono con l'apporto di solo lievi modifiche nella raccolta, si caratterizza, dunque, per una presenza pervasiva dei "Vögel", menzionati in circostanze e per finalità diverse; in particolare essi sembrano costituire un tema ossessivo negli intenti della "Zauberin": non solo ella ne conserva a migliaia all'interno del castello, ottenuti privando innumerevoli donne dell'aspetto umano originario, ma è anche solita esercitare su quelli già esistenti in natura un'artificiosa attrazione, allo scopo di ucciderli e nutrirsi²²⁵. Nella scena della liberazione di Jorinde da parte del suo innamorato, inoltre, 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; l'incessante attività canora ne segnala la presenza a Joringel e lo guida nel castello verso la loro ubicazione, ove egli sorprende la maga dedita a nutrire questi animali, rinchiusi in "settemila cesti". Gli usignoli, tra cui si cela la bella Jorinde, sono "molte centinaia" e la loro massa apparentemente indistinta costituisce per il "Märchenheld" 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, besah die Körben mit den Vögeln; da waren aber viele hunderte Nachtigallen; wie sollte er nun seine Jorinde wieder finden?*²²⁶

III.3.5 – "Die weißen Gänse", unica metamorfosi di animali in animali

Il branco di oche che nel KHM-I n.27, *Der Tod und der Gänshirt*, segue il proprio guardiano nel viaggio ultraterreno ed è, nel momento estremo del trapasso, 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 ogni riferimento ad uno stadio umano precedente o successivo. Questo breve episodio – uno dei tre, tutti contenuti nel primo volume, nei quali si riscontra la figura dell'oca – ha maggiore carattere di saga, piuttosto che di fiaba, in ragione della alta tematica e delle modalità con cui essa è affrontata, piuttosto esplicite nonostante l'utilizzo delle metafore: un umile pastore si trova davanti alla barriera metafisica che separa la vita

²²⁵ Ivi, p. 245.

²²⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 247.

dalla morte, rappresentata come un grande fiume dalle acque agitate, e nell'incontro con la personificazione della morte che da questo proviene, 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 arcaici "pastori di anime", ovvero i patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe, e, con il trasferimento nella loro dimora, ad essi accomunato²²⁷.

Nella vicenda gli animali sono destinati a seguire i rispettivi padroni per dividerne la sorte: così come i cani e i gatti dell'avarò periscono con lui nei flutti del fiume in cui la morte lo ha inaspettatamente scagliato, le oche guidate dal guardiano – costantemente connotate da un biancore sintomatico di purezza – compiono con successo la traversata, e, a sancire il loro cambiamento di stato, sopraggiunge la metamorfosi in una specie animale a diversa 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.*²²⁸

Dei tre "Märchen" in cui compaiono – il secondo è *Die goldene Gans*, quarta sezione del KHM-I n. 64 – le oche si caratterizzano come animali parlanti nel solo KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse*, che chiude il volume del 1812. Questo "Tierschwank" è riconosciuto da Manfred Grätz come uno dei racconti popolari in cui, contrariamente alla maggior parte dei casi, questi palmipedi ricoprono un ruolo attivo²²⁹ e in effetti, presentati ancora una volta nella pluralità di un branco, essi si confrontano con una volpe, di cui riescono a debellare gli istinti più famelici procrastinando, grottescamente, all'infinito la fine delle preghiere che hanno avuto la concessione di recitare come ultimo desiderio. Ai fini di un effetto umoristico la narrazione, dunque, fa leva sulla natura rumorosa delle oche²³⁰, i cui schiamazzi sono espressi "in primis", quale

²²⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 128-129.

²²⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 129.

²²⁹ *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 [...] 'Fuchs und Gänse'. Manfred Grätz, Gans, in Kurt Ranke (a cura di), Enzyklopädie des Märchens, cit., Vol. V, p. 679.*

²³⁰ Proprio su questa caratteristica è fondato anche il leggendario episodio della storia romana relativo alle 'oche del Campidoglio', narrato da Livio e rievocato da Rudolf Schenda nel

immediata reazione del branco alla vista del predatore, tramite il verbo onomatopeico “gacken” (sinonimo del più diffuso “gackern”) e poi dalla replica della sua prima sillaba, come simulazione di un modo di pregare petulante e ossessivo, immaginato del tutto peculiare a questa specie:

Die Gänse gackten vor Schrecken, sprangen auf und fingen an gar kläglich um ihr Leben zu bitten [...] Endlich nahm sich eine das Herz und sagte: ‘sollen wir doch unser jung frisch Leben lassen, so erzeig uns die einzige Gnade und erlaub’ uns noch ein Gebet [...] Also fing die erste ein recht langes Gebet an: ga! ga!’²³¹

III.4 – I “Wundervögel”

Accanto alla facoltà di staccarsi dal suolo e librarsi leggeri in volo, fonte di meraviglia e ammirazione per l’uomo sin dai tempi più antichi, ulteriori 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 questo campo rispetto a tutti gli altri animali. Ne emergono “Vogelfiguren” favolose, ricorrenti nel patrimonio favolistico di tutti i popoli, che nella classificazione di Gisela Just sono riunite sotto i termini “Zaubervögel”, “Wundervögel” e “Glücksvögel”. In questo gruppo, con la premessa che determinate casistiche sono ibride e non possono essere nettamente separate le une dalle altre, ella include uccelli mitici come la fenice e il grifone, e, soprattutto, volatili che si distinguono non tanto in base alla specie, che resta nel “Märchen” spesso imprecisata, quanto per le proprietà taumaturgiche, per il potere di determinare la buona sorte dei proprietari o per il materiale prezioso di cui essi risultano costituiti²³².

Nella raccolta grimmiana questo tipo di uccelli, per i quali si presta meglio di altri il termine omnicomprensivo di “Wundervögel”, è maggiormente presente nel primo volume e coinvolge, oltre alle figure sopra menzionate, quelle di specie tradizionalmente vicine a un contesto domestico e contadino, quali il gallo, la chiocchia,

capitolo *Gans*. Cfr. Rudolf Schenda, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, cit., p. 111.

²³¹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 279.

²³² Cfr. Gisela Just, *Nachwort in Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, cit., pp. 163-164.

l’oca e l’anatra, particolarmente adatte ad accentuare il contrasto tra il carattere ordinario dell’animale in sé, nella sua larga diffusione, e l’aspetto di “Wunder”, ovvero di miracolo, prodigio, che rende quell’esemplare unico e straordinario, suscettibile di divenire oggetto delle mire di re e motivo di contesa tra più personaggi.

III.4.1 – L’uccello del “Machandel-Boom”

La prima di queste “Vogelfiguren” in ordine di apparizione, indubbiamente una delle più complesse e significative, è quella dell’uccello sovranaturale del KHM-I n. 47, *Van den Machandel-Boom*, fiaba in “plattdeutsch” la cui prima stesura risale ad uno dei principali pittori del romanticismo tedesco, Philipp Otto Runge. Da lui essa fu inviata, insieme a un’altra, *Von den Fischer und siine Fru*, nel 1806 all’editore Zimmer di Heidelberg, in segno di riconoscenza per una copia del *Des Knaben Wunderhorn* ricevuta in dono, e da questo inoltrata poi a Brentano, a valere come contributo per la raccolta di nuovo materiale folkloristico. Dei due, solo il racconto del “Machandel-Boom” riuscì ad essere pubblicato due anni dopo sul numero di luglio della rivista *Zeitung für Einsiedler* di Arnim, riscuotendo subito grande apprezzamento tra i romantici tedeschi e suscitando in particolare l’interesse nei Grimm, che vi ravvisarono – come ricorda Heinz Rölleke – il modello ideale di “Volksmärchen” quanto a provenienza (orale), forma stilistica, tematica e contenuto²³³.

Nel piano di realizzazione di quello che sarebbe dovuto essere l’*Altdeutscher Sammler*, trasmesso a Brentano con l’epistola del 22 gennaio 1811, Jacob sostiene l’opportunità di inserire proprio un “rungesches Märchen” in apertura al testo dell’appello rivolto al pubblico, nella speranza di ricevere testimonianze di pari valore nel campo della poesia popolare, delle quali anche la ricezione di “una sola decina” nell’arco di un anno sarebbe sufficiente a decretare il successo dell’iniziativa²³⁴. Più oltre, nella bozza dell’*Aufforderung*, *Van den Machandel-Boom* è citato esplicitamente con riferimento alla versione dell’*Einsiedler*, indicata sia come modello da seguire per concezione e fedeltà alle fonti, che come prova degli alti risultati che un’opera di ricognizione nel campo della narrativa popolare trasmessa oralmente è capace di produrre²³⁵.

²³³ Cfr. Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm – Eine Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2004, pp. 58-59.

²³⁴ Cfr. Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, cit., pp. 161-162.

²³⁵ Ivi, p. 167.

Tra le caratteristiche che portarono la “Erzählung vom Wacholderbaum” ad una così elevata valorizzazione da parte di Jacob e del fratello, Rölleke segnala il rapporto diretto con la tradizione orale, immediatamente rilevabile dall’uso del dialetto (“pommersche Mundart”), gli echi di antichi miti nella vicenda²³⁶, nonché le affinità con la “Tierfabel”, presenti nella figura di animale parlante del “Wundervogel” (così come in *Von den Fischer und siine Fru* – anch’esso dai Grimm inserito nella raccolta, al n. 19 del primo volume – un pari ruolo è affidato al “Butt”, equivalente alla specie ittica del rombo)²³⁷.

Nella struttura tripartita del racconto, messa in luce dall’approfondita 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, compiuto sotto l’egida e tramite la straordinaria “Lebenskraft” dell’albero di ginepro, presso cui era stato a suo tempo esaudito il desiderio di concepimento e ai cui piedi sono state deposte in tempi diversi le spoglie della madre e del bambino²³⁸. Proprio queste ultime, costituite dalle ossa raccolte con cura dalla sorellastra dopo il pasto antropofago del padre, danno origine a un simbolico processo di purificazione, in cui l’albero è avvolto da nebbia e fuoco, e, infine, alla materializzazione del “Wundervogel”, che, come nelle prodigiose apparizioni di molte altre creature alate della raccolta, accresce il senso di mistero intorno alla sua figura spiccando subito il volo ed effettuando una rapida uscita di scena. La mancata precisazione della specie, ascrivibile al fatto che essa non sia presente in natura, piuttosto che all’ininfluenza della stessa ai fini della narrazione, rafforza la percezione dell’uccello come essere sovranaturale, connotato “in primis” da straordinaria 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 Machandelboom, as he vörheer west was, un de Dook mit de Knaken was weg.*²³⁹

²³⁶ Quello egizio di rigenerazione di Osiride, fatto a pezzi dal fratello e riportato in vita dalla compagna, quello classico di Orfeo e quello norreno di Thor che rivitalizzò, assemblandoli, i resti di una capra, menzionati dagli stessi Grimm nelle note al “wunderschönes Märchen”. Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 307.

²³⁷ Cfr. Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm – Eine Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2004, p. 60.

²³⁸ Cfr. Winfried Freund, *Deutsche Märchen – Eine Einführung*, cit., pp. 130-131.

²³⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 179.

La stretta connessione tra l'azione del fuoco e la genesi dell'animale richiama l'antica figura mitica della fenice, "Wundervogel" del "favoloso" oriente (Arabia, India) capace di rinascere dalle proprie ceneri dopo l'incendio del nido, da lui a tal fine periodicamente costruito sulla palma più alta e con erbe autocombustibili ai raggi del sole²⁴⁰. L'interpretazione in chiave allegorica del mito indicata da Werner Bies come prevalente nel mondo classico, in base a cui il fuoco riveste una funzione rinnovatrice e le ceneri una purificatrice e liberatoria²⁴¹, si accorda, del resto, con il "Märchentema", altrettanto teso a rappresentare l'eterno ciclo di rigenerazione della natura, e, in tale ambito, la vittoria del principio vitale che anima la madre reale del bambino, così come il padre e la sorellastra Marleenken, su quello demoniaco e distruttivo che guida le sciagurate azioni della matrigna.

La comparsa dell'animale al posto del mucchietto di ossa umane prefigura al tempo stesso un caso di reincarnazione, rendendo il personaggio suscettibile di essere ricompreso nel gruppo di "Vogelfiguren" frutto dei numerosi processi metamorfici dei *Kinder- und Hausmärchen*. Ancorché identificabile come "Seelenvogel", tuttavia, il volatile si distingue nella vicenda soprattutto per le capacità sovranaturali: la sua innata musicalità affascina gli ascoltatori al punto di spingerli a interrompere ogni attività e a donare tutto quello che viene loro richiesto, pur di potersi abbandonare ancora una volta alle delizie di quella voce melodiosa. L'orafo si precipita fuori dal suo laboratorio senza una pantofola, tanto irresistibile è l'estasi che il canto dell'uccello gli procura, e per esso non esita a sacrificare la catena d'oro a cui egli sta lavorando²⁴². In modo simile il "Wundervogel" riceve anche un paio di scarpe rosse dal calzolaio e una mola di pietra dal mugnaio. Proprio questo terzo incontro rivela un altro aspetto della natura portentosa dell'animale, che non solo ha nella voce un formidabile potere di seduzione, ma riesce anche a spostarsi in volo con al collo la pesante macina di un mulino, mantenendo scarpe e catena nella salda presa degli artigli²⁴³.

In occasione dell'esibizione presso il calzolaio, che cattura come per incanto l'attenzione, oltre che dell'uomo, anche della moglie di questi, dei bambini e dei

²⁴⁰ Cfr. *Phönix*, Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XIII, p. 1833.

²⁴¹ Cfr. Werner Bies, *Phönix*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. X, p. 1022.

²⁴² Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 180.

²⁴³ Ivi, p. 181.

domestici accorsi in strada, è fornita una descrizione fisica di questo animale, che, al di là dei dettagli relativi al colore verde e rosso vivo delle penne, lo relaziona con il mondo dei minerali preziosi, quale tipica caratteristica di molti altri “Wundervögel”²⁴⁴, e con quello degli astri, veicolando l’idea di una creatura attinente 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.*²⁴⁵

Quale animale parlante il volatile, prima ancora di interagire verbalmente con gli artigiani da cui esso sistematicamente ottiene, attraverso una sorta di contrattazione, gli auspicati manufatti, offre prova di estro poetico nell’avvalersi di versi cantati, per diffondere i punti salienti dello sperimentato ciclo di morte e rinascita, e denunciare alla comunità i misfatti commessi dalla matrigna contro la sua persona. Al pari degli avvertimenti in rima rivolti al principe dalle colombe di Aschenputtel e della canzone intonata da Jorinde durante la sua metamorfosi in usignolo, le strofe dell’uccello del “Machandel-Boom” hanno la cadenza e il carattere arcaico di un canto popolare, e contengono termini onomatopeici che riproducono il verso dell’animale²⁴⁶:

*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.*²⁴⁷

Come è rilevato in appendice al “Märchen”, un testo dal contenuto molto simile era stato, molti anni prima, da Goethe inserito nella scena del carcere dell’*Urfaust* (è presente inalterato anche nel *Faust*), dove è rievocato da Margarete, imprigionata e condannata a morte per lo stesso delitto della “Stiefmutter” di *Van den Machandel-Boom*, l’infanticidio. Tra le numerose differenze che il “Volkslied” goethiano – nelle note dai Grimm riportato interamente e attribuito senza esitazione ad un’azione di

²⁴⁴ I riflessi dorati intorno al collo insinuano 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*.

²⁴⁵ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 181.

²⁴⁶ “Rucke di guck” nel caso delle colombe e “Zicküth” per l’usignolo. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 143 e p. 246.

²⁴⁷ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 180.

recupero da fonti orali popolari²⁴⁸ – presenta rispetto a quello del KHM-I n. 47, vi è l'assenza del verso onomatopeico dell'uccello e il fatto che quest'ultimo sia introdotto come un comune "Waldvöglein", alla cui proverbiale libertà di azione si contrappone qui la costrizione della giovane (*Fliege fort! Fliege fort!*)²⁴⁹.

Un ulteriore aspetto del "Wundervogel" grimmiano riguarda la funzione di "Rächer" o giustiziere, che esso esercita, nell'epilogo, nei confronti della matrigna e 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 la catena d'oro e le scarpe rosse (da Winfried Freund interpretate come simboli, rispettivamente, dell'immortalità della vita in sé, in quanto cerchio di anelli senza inizio né fine, e del grembo materno²⁵⁰) vengono dal volatile offerte in dono al padre e a Marleenken, la macina del mulino – quale simbolo di durezza di cuore, nonché antico strumento di morte per i condannati – è lasciata cadere in testa alla donna, che, spinta fuori casa dal profondo turbamento che il canto rivelatore dell'uccello le procura, viene in tal modo giustiziata²⁵¹.

III.4.2 – I "Wundervögel" aurei

Le altre figure di "Wundervogel", pur rappresentando spesso il punto di partenza dell'azione e il pernio attorno a cui ruotano le vicende del "Märchenheld" e degli altri personaggi, rivestono in genere ruoli passivi e minoritari, ben diversi da quello dinamico e ricco di sfaccettature dell'uccello del "Machandel-Boom". E' sicuramente questo il caso del gruppo più numeroso di questa categoria, composto da esemplari unici in natura e anch'essi, come i "Seelenvögel" e altri "Jenseitswesen", a metà tra la dimensione animale e un'altra, che, anziché dei morti o del numinoso, è quella minerale. Il "goldner Vogel" del KHM-I n. 57 (*Vom goldnen Vogel*), è il primo di tale serie, collocato in una parte del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* particolarmente densa di "Vogelfiguren": ciascuno dei "Märchen" dal n. 56 al n. 61 ne comprende una tipologia, e, a breve distanza, ad un'altra concentrazione danno luogo le

²⁴⁸ *In einer Stelle von Göthes 'Faust' S. 225, wozu unser Märchen den Commentar liefert, und die der Dichter unstreitig aus altem Hörensagen aufnahm, lautet es so [...] Brüder Grimm, Anhang zu den Märchen Teil I, in Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 307.*

²⁴⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust / Urfaust*, testo originale con traduzione e note di Andrea Casalegno, Garzanti Editore, Milano 1999, Vol. II, p. 1260.

²⁵⁰ Cfr. Winfried Freund, *Deutsche Märchen – Eine Einführung*, cit., p. 131.

²⁵¹ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 184.

quattro sezioni del KHM-I n. 64, *Von dem Dummling*. Come la colomba di quest'ultimo (prima sezione, *Die weiße Taube*) – menzionata per analogia dai Grimm nelle note di appendice²⁵² – anche questo volatile è responsabile dei furti che si ripetono nel giardino regale, da cui ogni notte scompare una delle mele d'oro giunte a maturazione su 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 il turno di guardia, scorge l'animale nel frutteto e tenta di abatterlo con l'arco. L'epifania del “goldner Vogel” avviene al preciso scoccare della mezzanotte, quale soglia temporale che offre possibilità di interazione a creature di mondi diversi, e il suo arrivo è rivelato da un improvviso frullare d'ali, appena percettibile nel silenzio notturno. Diversamente dalla “weiße Taube” del KHM-I n. 64, le cui razzie sono finalizzate a innescare un processo che, tramite il coinvolgimento del “Märchenheld”, sciolga l'incantesimo e la porti a riacquistare l'originario aspetto umano di principessa, l'attrazione del “goldner Vogel” per le mele d'oro appare meramente fisiologica, ovvero determinata dalla natura aurea che esso condivide con quei frutti:

*[...] 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 fortflug.*²⁵³

Sebbene l'uccello si caratterizzi anche per una sorta di invulnerabilità – la freccia scagliata contro di lui sortisce come unico effetto la perdita di una penna – il suo pregio principale è, agli occhi degli uomini, il fatto di essere costituito dal più prezioso dei metalli allo stato puro, che lo rende un ambito strumento di prestigio e smisurato arricchimento: la penna d'oro che esso ha lasciato dietro di sé, dichiarata di valore addirittura superiore all'intero reame, scatena, dunque, la cupidigia del re ed ognuno dei tre fratelli si fa carico dell'impresa di catturare tale rara creatura.

L'incommensurabile valore del “goldner Vogel”, tuttavia, sembra ridimensionarsi nell'accostamento ad altri due subentranti obbiettivi di conquista (un cavallo, anch'esso

²⁵² No. 64. I. von der weißen Taube hat denselben Eingang [...] Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 313.

²⁵³ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 209.

d'oro, veloce come il vento e una principessa d'incomparabile bellezza) tanto che il "Titelmotiv", *Vom goldnen Vogel*, è giudicato "stumpf", ovvero improduttivo in termini di coerenti sviluppi narrativi, sia da Walter Berendsohn²⁵⁴ che da Josef Brestel²⁵⁵, nelle rispettive analisi del "Märchen". Gli stessi Grimm riportano nelle note come, in una più antica variante della fiaba incentrata sul potere taumaturgico dell'uccello, cruciale per la salvezza di un sovrano, anziché sulla sua natura aurea, la straordinaria importanza assegnata al "Wundervogel" risulti "besser begründet"²⁵⁶.

In quanto animali essenzialmente oggetto delle brame umane e, per questo, nelle vicende deputati a ruoli piuttosto passivi, questo tipo di "Wundervogel" dalla natura ibrida, che partecipa al mondo sia organico che inorganico, non dimostra in genere capacità di interazione verbale con gli altri personaggi. Il "goldner Vogel", al pari dell'equivalente figura nella famiglia degli equini, il "goldnes Pferd", e al contrario della volpe, "Tierhelfer" sotto le cui spoglie si cela il fratello della principessa, non si presenta, dunque, nel KHM-I n. 57 come animale parlante; le sue modalità espressive, dopo la breve e silenziosa incursione notturna nel frutteto, sembrano spaziare da una sorta di tremendo grido primordiale ("mörderlich"), emesso quale segnale di irritazione per il trasferimento dalla gabbia lignea in un'altra meno modesta²⁵⁷, al fischiare, sintomatico di uno stato d'animo appagato, così come si apprende nell'epilogo²⁵⁸.

Affinità ancora maggiori con il regno dei minerali sembrano connotare l'oca d'oro della quarta ed ultima sezione del KHM-I n. 64, *Die goldene Gans*, accomunabile più a un oggetto magico che a un essere vivente. Dal momento della sua scoperta da parte del protagonista, che lo trova "seduto" nel cavo di un albero da lui abbattuto e se ne impossessa, il volatile è trasferito nella stanza di una locanda, sfiorato dalle dita delle tre figlie dell'albergatore, che vi rimangono una dopo l'altra irrimediabilmente attaccate, trasportato in aperta campagna, dove altre quattro figure (un parroco, un sacrestano e due contadini) si aggiungono loro malgrado alla grottesca carovana – in una scena surreale in cui lo "Schwank" tocca l'apice della sua comicità – presentato, infine, alla

²⁵⁴ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 50.

²⁵⁵ Cfr. Josef Brestel, *Märchen als Lebensdichtung – Das Werk der Brüder Grimm*, cit., p. 49.

²⁵⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 313.

²⁵⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 210.

²⁵⁸ Ivi, p. 213.

corte del re per suscitare l'ilarità della figlia di questi, senza che di esso nel frattempo venga indicato alcun tipo di reazione, né altro segno di vitalità. Una volta che il protagonista decide di perseguire l'unione con la principessa e dedicarsi al superamento delle bizzarre prove impostegli dal re, la fiaba cambia corso e l'oca esce bruscamente di scena, senza che sia menzionato neppure se e in che modo sia stata neutralizzata l'enigmatica forza che tiene sette personaggi attaccati alle sue penne²⁵⁹.

Il "Wundervogel", dunque, quale motivo dominante nella sola prima parte del racconto, presenta, oltre alla costituzione metallica, anche un peculiare potere magnetico, esercitato del tutto involontariamente, che impedisce alle persone che hanno con lui un contatto fisico di staccarsene. Questa proprietà, nei suoi effetti paragonabile al risultato di una "Verwünschung", accresce l'alone di mistero intorno all'animale, che, del resto, è scoperto dal "Märchenheld" su consiglio di un tipico "Jenseitswesen" quale il "graues Männchen" dei boschi, e, pertanto, sin da subito associabile a una dimensione occulta e ultraterrena:

*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.*²⁶⁰

Alla voce *Gans* dell'*Enzyklopädie des Märchens*, Manfred Grätz riporta come l'utilizzo della figura dell'oca sia negli "Schwänke" ricorrente, soprattutto in quelli a carattere osceno od erotico, di cui anche *Die goldene Gans* lascia riscontrare qualche tratto²⁶¹.

Questo antico accostamento tra una categoria animale misteriosa come quella degli uccelli e la dimensione aurea, frutto dell'elaborazione da parte della fantasia popolare del diffuso desiderio di ottenimento di ricchezza per vie fortuite, è peraltro già ben rappresentato nella *Urfassung* di Ölenberg in cui sul tema, che conta in tutto tre episodi, sono presenti sia *Die goldene Gans* al n. 27 – trascritto per mano di Jacob e del tutto corrispondente, nel contenuto, alla versione poi pubblicata²⁶² – che *Vom goldnen Vogel*

²⁵⁹ Ivi, pp. 232-233.

²⁶⁰ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 232.

²⁶¹ Cfr. Manfred Grätz, *Gans*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. V, p. 680.

²⁶² Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 117.

al n. 51, il cui manoscritto è andato perduto (oltre a *Die goldne Ente* al n. 22, in questo lavoro trattato relativamente alla figura dell'anatra).

Nella *Erstdruckfassung* della raccolta ulteriori esempi sono, invece, rappresentati dal KHM-I n. 60, *Das Goldei*, collocato tra i due "Märchen" appena esaminati (KHM-I n. 57 e KHM-I n. 64, quarta sezione) e da essi pressoché equidistante, e dal KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, che contiene addirittura più figure di "Wundervögel". Nel primo, "frammento" in cui il racconto si interrompe lontano dalla sua conclusione²⁶³, l'elemento aureo è separato dalla figura in senso stretto del "Wundervogel", che risulta un esemplare in carne e ossa, e circoscritto all'uovo, quale prodotto di consumo che l'uomo ricava tradizionalmente dagli uccelli, nonché simbolo enigmatico di potere generativo largamente diffuso nell'immaginario dei popoli. Uova d'oro sono da un "dunkelfarbiges Vögelchen" deposte e messe docilmente a disposizione di una coppia di ragazzi che ne scoprono casualmente il nido in un bosco, durante la consueta incetta di sterpi e rami da utilizzare per la fabbricazione di scope. Il piccolo volatile è sorpreso a covare su un ramo di betulla dal più giovane dei fratelli e, se da una parte non è per nulla intimorito da quella presenza estranea, dall'altra esso non si oppone neppure alla sottrazione dell'uovo, i cui bagliori attirano l'attenzione del ragazzo:

*Sie [= ein paar arme Besenbindersjungen] mußten alle Tage in den Wald und sich Reisig holen [...] Einsmal gingen sie 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 wegflieg, und auch nicht scheu that, hob er den Flügel auf und fand ein goldenes Ei, das nahm er und stieg da mit herab.*²⁶⁴

Dopo una serie di prelievi identici effettuati su base quotidiana, che apporta ai fratelli facile ricchezza, la benevolenza dell'uccellino nei confronti dei due giovani si estende sino ad arrivare, singolarmente, al sacrificio estremo: dimostrandosi improvvisamente animale parlante, il volatile chiede di essere consegnato all'orefice, già abituale acquirente delle preziose uova, al quale esso rivela poi, in versi rimati, come alcuni suoi

²⁶³ Proprio la presenza di episodi incompleti come questo, esclusiva della *Erstdruckfassung*, mette in luce la differenza tra l'originaria concezione dell'opera e le successive edizioni, curate dal solo Wilhelm e orientate in maniera crescente alla fruibilità dei *Kinder- und Hausmärchen* presso il grande pubblico, piuttosto che agli interessi scientifici di una comunità di studiosi.

²⁶⁴ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 218.

organi interni abbiano il potere di determinare la grande fortuna di colui che se ne nutra (in un'evoluzione poco chiara della vicenda, anche a causa della sua prematura interruzione, ciò indurrà l'uomo a chiedere la sorella dei ragazzi in sposa):

*Wer ißt mein Herzlein / wird bald König seyn / wer ißt mein Leberlein / findet alle Morgen unerm Kissen ein Goldbeutel!*²⁶⁵

Ruolo decisamente minoritario nell'ambito del lungo KHM-II n. 2, *Das singende, springende Löweneckerchen*, riveste, infine, la chioccia d'oro, con pulcini interamente costituiti dallo stesso materiale, la cui breve ed unica apparizione è legata anche in questo caso ad un uovo, da cui il gruppo di animali, magicamente, fuoriesce. La scena è contenuta nell'ultima parte del "Märchen", in cui la protagonista ricorre ai doni ricevuti dagli astri per blandire la rivale in amore e ottenere la possibilità di spendere la notte vicino alla camera dell'immemore compagno; in quest'occasione gli uccelli aurei, che l'uovo donato dalla Luna ha originato, mostrano un comportamento del tutto assimilabile a quello di esemplari ordinari della stessa specie, 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.*²⁶⁶

Anche in questo caso i "Wundervögel", per lo straordinario pregio conferito loro dal metallo che li compone, a cui si aggiunge, nella fattispecie, la gradevolezza della visione di una madre in compagnia dei piccoli, sono destinati a divenire oggetto delle mire umane, e la loro introduzione nella trama è basata, infatti, sulla capacità di suscitare il desiderio di possesso nella rivale, che la protagonista intende volgere a proprio vantaggio.

III.4.3 – "Die Lerche", "der Hahn" e gli uccelli favolosi

La grande vitalità e abilità canora che fanno dell'allodola un animale eccezionale e di per sé desiderabile, nella tradizione narrativa popolare, anche senza l'assegnazione di speciali qualità sovranaturali, sono espresse nel titolo dell'esteso "Märchen" *Das*

²⁶⁵ Ivi, p. 129.

²⁶⁶ Ivi, p. 354.

singende, springende Löweneckerchen, collocato al n. 2 del secondo volume dei *Kinder- und Hausmärchen*. In un intreccio di ampio respiro, comprensivo di numerose metamorfosi, processi di espiazione e un fitto avvicinarsi di animali parlanti, “Vogelfiguren” (quattro, di cui tre, pur nella loro peculiarità, riconducibili alla categoria dei “Wundervögel”) 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* – in piena atmosfera fiabesca e, quanto ai potenziali richiami ai miti classici²⁶⁷, pagana.

L’allodola è il punto di partenza dell’azione: la richiesta a un uomo da parte della figlia più giovane, la favorita, di un esemplare di questa specie ornitologica in dono è motivata – e, accanto alle perle e alle pietre preziose commissionate dalle sorelle, pur nell’evidente contrasto, almeno in parte giustificata – proprio dalle caratteristiche canore e comportamentali del volatile, indicate dai participi “singende” e “springende” che nel testo accompagnano sempre il termine dialettale “Löweneckerchen”²⁶⁸. L’intento di esaudire la giovane porterà 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 con veemenza la proprietà:

[...] ganz oben auf der Spitze des Baums aber sah er ein Löweneckerchen singen 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, schüttelte sich und brüllte, daß das Laub an den Bäumen zitterte: ‘wer mir mein singendes, springendes Löweneckerchen stehlen will, den fress’ ich auf!’²⁶⁹

L’allodola, nel “Märchen” apprezzata anche dalla fiera per la gioia contagiosa delle sue manifestazioni vitali, è effettivamente dalla tradizione popolare considerata, soprattutto per la voce melodiosa e i trilli di giubilo – lontani, quindi, dai toni

²⁶⁷ Nelle note 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 Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 520.

²⁶⁸ In nota, oltre a “Lerche”, codificato dalla lingua ufficiale, i Grimm riportano numerosi altri equivalenti dialettali tedeschi e olandesi, dimostrando come sia da essi costantemente indagato, tra i vari aspetti, quello linguistico: *Löweneckerchen ist das Westph. ‘Lauberken’, nieders. ‘Leverken’, altholl. ‘Leeuwercke’, ‘Leewerick’, ‘Leewerk’, ‘Lerk’, ‘Lerche’*. Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 520.

²⁶⁹ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 350-351.

malinconici della “Turteltaube” e da quelli sinistri del gufo – un uccello di buon augurio, associato alla bella stagione e uso a render merito agli dèi (nel *Deutsches Wörterbuch* è attestato il comune riferimento ad esso come “Lobvogel”²⁷⁰, mentre il termine latino “alauda” deriva dal verbo “laudare” = lodare). Ernst e Luise Gattiker riportano come il canto dell’uccello durante il suo volo verticale verso il cielo sia nella simbologia cristiana interpretato come una lode al Signore, mentre la costruzione del nido nei campi, anziché sui rami, sarebbe sintomo di umiltà. Quale simbolo stesso del bel canto, inoltre, essi denotano un frequente ricorso alla figura dell’allodola da parte della poesia tedesca, sia nei canti popolari che nei passaggi dei grandi autori²⁷¹.

Consegnato dall’uomo alla figlia che si rallegra del dono, il volatile non sarà più chiamato in causa per tutto il resto della fiaba, senza che nel frattempo siano stati forniti di lui altri dettagli: l’uccellino che ha la facoltà di intrattenere uomini e addirittura anche animali saltando e cantando, ha, dunque, nella trama funzione di puro oggetto di desiderio e di contesa, e si iscrive nella storia della protagonista come strumento del destino ai fini dell’unione di questa con il “verzauberter Prinz”, tramutato in “bestia” da un incantesimo.

Un ruolo analogo, assai breve nell’economia della vicenda, ma tutt’altro che marginale per gli sviluppi della sorte del personaggio che, pur senza esserne il protagonista, dà il titolo al “Märchen”, è assegnato all’allodola nel KHM-II n. 24, *Der Jud’ im Dorn*. 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 ad esso più vicino, ovvero sul ramo più alto di un albero, da cui, altrimenti invisibile date le minuscole dimensioni, attira l’interesse degli uomini per la persistente attività canora, sintomo della sua grande vitalità.

Le parole del vecchio ebreo, la cui aspirazione ad entrare in possesso dell’animaletto segna – al contrario dell’eroina della fiaba precedentemente esaminata – l’inizio della rovina, esprimono il grande senso di ammirazione per le qualità di questo volatile, suscettibili di configurarlo di per sé come una meraviglia del creato:

²⁷⁰ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XVI, voce *Lerche*, pp. 759-761.

²⁷¹ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., pp. 248-250.

*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.'*²⁷²

Il canto, sgraziato rispetto a quello seducente dell'allodola, ma portatore di forte significato simbolico, è l'elemento da cui derivano anche numerosi riferimenti al gallo nella letteratura popolare. Come ricorda Pisetero al coro di uccelli nella commedia artistofanica, esso segnala, sin dal lontano momento della sua addomesticazione, all'uomo il sorgere del sole e l'alternanza del giorno alla notte, una funzione cruciale che avrebbe portato al conferimento di particolare riguardo a questa specie da parte di alcuni popoli, tra cui i Persiani, abitanti della regione delle sue antiche origini²⁷³. Nelle fiabe il canto del gallo è tipicamente il confine temporale oltre il quale determinate possibilità sono precluse, e, come tale, è riscontrabile nel KHM-II n. 30, *Das blaue Licht*, e nel KHM-II n. 42, *Die faule Spinnerin*: nell'uno esso circoscrive alla notte il tempo in cui l'anziano servitore in congedo ha a sua disposizione la figlia del re, procuratagli dai poteri straordinari di uno "schwarzes Männchen"²⁷⁴, nell'altro determina il momento della trasformazione del filo in stoppa secondo le fantasiose indicazioni fornite dalla "pigra filatrice" al marito²⁷⁵.

Nella *Deutsche Mythologie* Jacob inserisce il gallo all'inizio della serie di "Vögel" esaminati nel capitolo XXI, collocandolo, insieme all'oca, tra gli uccelli domestici, quale categoria ornitologica utilizzata spesso, nell'antichità, a scopi sacrificali in ambito religioso; per quanto la struttura sintattica della frase non dia luogo ad un'interpretazione univoca, egli sembra quasi delineare una relazione tra la penuria di riferimenti mitici noti 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.*²⁷⁶

²⁷² Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 424.

²⁷³ Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 519, vv. 481-487.

²⁷⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 444.

²⁷⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 474.

²⁷⁶ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 506.

In ogni caso, alla posizione regale e dominante esplicitamente riconosciuta, subito a seguire, all'aquila tra gli uccelli selvatici sembra corrispondere quella analoga del gallo tra gli "Hausvögel" – lo "Hahn", tra l'altro, è di questi l'unica figura trattata nella rassegna – dai quali esso si distinguerebbe, in particolare, per la grande capacità istintuale di controllo del territorio. Proprio nell'abitudine di ricercare postazioni elevate da cui poter vigilare, Jacob ravvisa un elemento della natura del gallo da mettere in relazione con l'uso largamente diffuso nelle aree tedesche, a partire da quelle meridionali nel X secolo, di posizionare immagini dorate di questo animale sulla cima di torri e campanili, la cui oscura origine suscita in lui la 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 *Erstdruckfassung*), *Hans mein Igel*, il cui testo presenta un'immagine del gallo del protagonista appollaiato con lui su un alto fusto:

*In einem Märchen (no. 108) sitzt Hansmeinigels Hahn auf einem Baum des Waldes.*²⁷⁷

Hans mein Igel offre al tempo stesso l'unica rappresentazione del gallo nella *Erstdruckfassung* della raccolta come "Wundervogel" (per il resto quest'uccello compare come figura umoristica nei tre "Tierschwänke" relativi al ciclo della coppia "Hähnchen" e "Hühnchen"). Il protagonista del "Märchen", un fanciullo nato con il dorso ricoperto da aculei di porcospino in seguito ad una incauta invocazione della madre, lascia la ricca fattoria dei genitori quando è ancora molto giovane, e si trasferisce, portando con sé il gallo, gli asini e i suini, nella dimensione selvaggia del bosco, ritenuta in qualche modo più consona alla parte non umana della sua natura ibrida.

Il gallo, a cui il testo si riferisce spesso utilizzando il termine colloquiale "Göckelhahn", partecipa al carattere sovranaturale del protagonista: è scelto, infatti, da quest'ultimo come cavalcatura, è a tal fine ferrato da un fabbro come un cavallo e, soprattutto, si dimostra capace di innalzarsi in volo con sopra di sé il suo padrone, fino in cima a un alto albero. Da una tale posizione sopraelevata, così come questo animale da cortile vigila abitualmente – secondo l'innata predisposizione valorizzata da Jacob – sugli altri "Hausvögel" per la loro sicurezza, il bimbo-porcospino ha modo di controllare le mandrie di asini e suini:

²⁷⁷ Ivi.

*[...] der Vater [...] ließ ihm 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 der Hahn mit ihm auf einen hohen Baum fliegen, da saß er und hütete die Esel und Schweine, und saß lange Jahre bis die Heerde ganz groß war [...]*²⁷⁸

In occasione del violento confronto di Hans mein Igel con l'uno dei due re che intende venir meno alla parola data, il gallo, quantunque la sua specie sia in realtà solo "flutterfähig", vola, incitato con gli speroni, fin sopra il portone del castello, per andare a posarsi sul davanzale della finestra regale:

*Als nun Hans mein Igel daher geritten kam, drangen sie mit den Bajonetten auf ihn ein, er aber gab dem Hahn die Sporen, flog auf, über das Thor hin vor des Königs Fenster, setzte sich da und rief ihm zu [...]*²⁷⁹

Mentre dell'agile "Göckelhahn" di Hans mein Igel il "Märchen" non fornisce alcun dettaglio fisico, connotando la sua figura esclusivamente attraverso l'azione, la caratterizzazione del gallo in base al colore del piumaggio è suscettibile di dar luogo ad una simbologia su cui Jacob si sofferma nella citata sezione della *Deutsche Mythologie* dedicata a quest'animale. Il gallo rosso come metafora poetica del fuoco, in particolare, la cui utilizzazione è da lui esemplificata con passaggi di Hans Sachs e proverbi danesi, trova un vivo riscontro nella scena conclusiva del KHM-II n. 32, *Die drei Feldscherer*, in cui i tre protagonisti minacciano l'oste di appiccare il fuoco alla sua locanda, qualora egli non li risarcisca dei danni subiti:

*Da sprachen die drei, er sollte ihnen viel Geld geben, sonst ließen sie ihm den rothen Hahn über's Haus fliegen; da gab er, was er hatte [...]*²⁸⁰

All'ampio insieme dei "Wundervögel" dei *Kinder- und Hausmärchen*, infine, sono da ricondurre anche due animali favolosi come la fenice e il grifone, interamente frutto della fantasia dell'uomo, le cui figure universali, dalle antichissime origini orientali, appartengono all'immaginario di tutti i popoli.

Tuttavia, le note peculiarità mitiche che fanno del primo di essi una creatura con valenza positiva, in grado di immolarsi nel fuoco e rinascere purificata, sono nella

²⁷⁸ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 419.

²⁷⁹ Ivi, p. 421.

²⁸⁰ Ivi, p. 448.

raccolta ascrivibili all'uccello sovrannaturale del "Machandelboom" – come già rilevato a proposito – piuttosto che al "Vogel Phönix" affrontato dal "Märchenheld" della fiaba omonima, il KHM-I n. 75. Questi ha nel racconto la stessa funzione del diavolo nel KHM-I n. 29, *Von dem Teufel mit drei goldenen Haaren* (in ragione dei diversi criteri adottati, per questa spiccata somiglianza *Vogel Phönix* sarà eliminato dalle edizioni successive alla *Erstdruckfassung*) ed è connotato dagli stessi tratti inferi e abitudini antropofaghe. Entrambe queste figure demoniache, inoltre, vivono con una più affabile controparte femminile (una diavolessa in un caso e il già menzionato "weißes Mamsellchen" nell'altro) disposta ad aiutare il protagonista non solo a non essere divorato, ma anche ad ottenere l'agognato trofeo – rispettivamente i tre capelli d'oro e le tre penne – con cui poter dimostrare di aver superato la prova e sposare la donna promessa.

"Vogel Phönix" appare nel testo come una sorta di essere brutale e vorace che vive in un castello al di là di un'alta montagna, e al suo riguardo si apprende la predilezione per la carne umana, la cui presenza, al pari di altri personaggi bestiali delle favole, è avvertita subito con l'olfatto, e come ogni sera esso esiga di essere rassettato dalla compagna con uno "stretto pettine". Accanto ad aspetti, quali la capacità di linguaggio e l'adozione del castello come dimora, che ne fanno una figura in parte umanizzata, avvalorano la sua natura di volatile il riferimento alle penne, che in numero di tre gli verranno strappate con un espediente dal "weißes Mamsellchen", e il fatto che esso, nel suo ambiente domestico, non si sieda "al tavolo", ma si sistemi, presumibilmente 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.*²⁸¹

"Vogel Greif", invece, è uno dei tre diversi tipi di "Wundervögel" 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 nei "Märchen" e nelle saghe come "Riesenvogel" di aspetto non definito, ambiguo nell'atteggiamento verso gli uomini, nei cui confronti esso può agire benevolmente come "Tierhelfer" o costituire minaccia,

²⁸¹ Ivi, p. 258.

quale mostro ostile e aggressivo²⁸². In *Das singende, springende Löweneckerchen*, unico “Märchen” della raccolta che conta la sua presenza, “Vogel Greif” è indicato dal “Nachtwind” alla protagonista come animale di cui avvalersi per tornare a casa insieme all’amato principe. Dalla fiaba geograficamente collocato – forse con riferimento alle sue origini orientali – presso il Mar Rosso, questo animale mitico si configura come una creatura di proporzioni gigantesche, silente e ieratica, disponibile ad offrire i suoi servigi alla coppia di giovani, pur mostrando in merito una certa ambiguità. Qualora, 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 l’imponente volatile durante il tragitto – nella vicenda essi fruiscono a tal fine della noce donata dal “vento della notte”, da cui scaturisce un albero di noce – il grifone non esiterebbe a scaraventarli in mare²⁸³.

III.5 – “Vogelfiguren” nelle “Tierfabeln”

Della dozzina scarsa di “Tierfabeln”²⁸⁴ che la prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* propone, quattro contengono “Vogelfiguren”, che nelle rispettive vicende risultano tutte personaggi di primo piano (nell’intera opera, ricordiamo, gli uccelli, quantunque menzionati in grande numero nei titoli, svolgono ruoli da protagonisti solo nelle “Tierfabeln” e nei “Tierschwänke”). In questo genere letterario caro a Jacob, secondo quanto da lui affermato nell’appassionato saggio sull’argomento del 1834, *Wesen der Tierfabel*, gli uccelli con cui il grosso del pubblico ha maggiore familiarità avrebbero una collocazione ideale rispetto a quelli esotici, di grossa taglia o selvatici al punto da evitare sistematicamente le zone frequentate dall’uomo. In ogni caso, ai fini della fruibilità delle loro figure, i primi andrebbero valutati non in base al loro grado di asservimento nei suoi confronti – tantoché, nel caso parallelo dei mammiferi il cane, il bue e il cavallo, giudicati troppo docili e “prosaisch”, sarebbero destinati a ruoli marginali e circoscritti – bensì alla conservazione di una certa indipendenza e fedeltà

²⁸² Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 562.

²⁸³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 353.

²⁸⁴ In alcuni casi, quali ad esempio il KHM-I n. 86, *Der Fuchs und die Gänse*, il confine tra “Tierfabel” e “Tierschwank” è assai labile.

alla loro natura originaria, insieme alla condivisione di spazi territoriali. Coerentemente a queste osservazioni, è segnalata la ricorrenza nelle “Tierfabeln”, oltre che del gallo, anche di “Singvögel” come l’allodola e di specie comuni come il passero²⁸⁵.

Del resto, proprio tre tipi di volatili di piccole dimensioni quali l’usignolo, il passero e lo scricciolo sono protagonisti delle quattro “Tierfabeln” delle raccolte contenenti “Vogelfiguren”: l’usignolo e lo scricciolo di una ciascuno, il passero di due (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*).

In quanto inserite in una tipologia di “Märchen” che ha per oggetto l’interazione di animali parlanti ed esclude l’elemento sovranaturale connaturato, invece, allo “Zaubermärchen”²⁸⁶, queste figure di regola non presentano caratteristiche straordinarie derivanti dall’affinità con una dimensione “altra”, diversa dal loro consueto ambiente naturale; nondimeno esse si rivelano inaspettatamente capaci di confrontarsi con fiere pericolose o addirittura con l’uomo, costituendo per questi, nonostante le minuscole proporzioni, una minaccia. Anche negli aspetti aggressivi e vendicativi, o in altro modo sinistri della personalità di questi piccoli volatili, sembra, dunque, trovare riscontro quell’impressione di inquietudine che, secondo Jacob, gli uccelli come categoria generica sarebbero suscettibile di veicolare, e in base alla quale essi sarebbero meno adatti, rispetto ad altri animali, 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 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. L’atto provoca un comprensibile desiderio di rivalsa nel rettile e trasforma in questo modo un sodalizio fraterno di lunga data in una faida senza fine²⁸⁷.

La “Tierfabel”, che, come indicato nelle note, è stata tratta da fonti francesi, comprende alcune strofe in rima con cui l’usignolo sancisce la distanza, anche fisica, che da quel momento in poi andrà ad interpersi fra i due animali; nella versione

²⁸⁵ Cfr. Jacob Grimm, *Wesen der Tierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, cit., p. 353.

²⁸⁶ Cfr. Werner Bies, *Tiermärchen*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, pp. 625-626.

²⁸⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 73-74.

originale di esse i Grimm ravvisano una più riuscita riproduzione della cadenza del canto di questo “Singvogel” rispetto alla traduzione tedesca, effettuata – stando ad un appunto di Wilhelm apposto su un “Handexemplar” della fiaba – dallo stesso Jacob²⁸⁸. Proprio il verso onomatopeico dell’usignolo, accostato perché simile, per assonanza, a quello inserito in coda al “Volkslied” di Jorinde, costituisce motivo di raffronto tra le due fiabe:

*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.*²⁸⁹

Questo “Märchen” che, come molti altri di acclarata origine straniera, sarà escluso dalle edizioni successive della raccolta, offre dunque come prima “Vogelfigur” un personaggio ambiguo, attinente alla dimensione notturna privilegiata dall’etimologia tedesca del termine (“Nachtigall” = “Nachtsängerin”²⁹⁰), il quale, a prescindere dal canto melodioso, cela una natura subdola e insidiosa. Alla relativa voce dell’*Enzyklopädie des Märchens*, Diann Rusch-Feja riporta come il canto malinconico dell’usignolo sia dalla tradizione popolare messo in relazione alle sue supposte doti di preveggenza o al fatto che esso incarnerebbe, come “Seelenvogel”, anime perdute e maledette, mentre in ambito mitologico classico i suoi toni lamentosi sono riconducibili al lamento di Procne per la perdita del figlioletto, da lei stesso ucciso²⁹¹.

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*, e il KHM-I n. 8, *Die Hand mit dem Messer*, dal carattere di saga piuttosto che di fiaba e relativi a manifestazioni del sovrannaturale dagli sviluppi mesti e macabri²⁹², conduce al KHM-I n. 9, *Die zwölf Brüder*, contenente i corvi, volatili

²⁸⁸ Rölleke riporta anche come la fiaba sarebbe dovuta essere compresa nella *Urfassung* della raccolta inviata a Brentano nel 1810, al n. 38, anche se materialmente, per ragioni ignote, essa non vi compare. Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 126.

²⁸⁹ Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 283.

²⁹⁰ Cfr. Diann Rusch-Feja, *Nachtigall*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. X, p. 1122.

²⁹¹ Ivi, pp. 1122-1123.

²⁹² 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

sinistri per eccellenza e seconda apparizione di “Vogelfiguren” nella raccolta, tendendo così a iscrivere già in partenza l’intera categoria degli uccelli un quadro piuttosto cupo.

La rilevanza della figura del passero, come “vertrauterer Vogel”, nella favola di animali è da Jacob messa in rilievo non solo in *Wesen der Tierfabel* (1834), ma anche in due appelli rivolti al pubblico molti anni prima, ai fini dell’invio di testimonianze di poesia popolare: quello pubblicato nel 1812 sul *Deutsches Museum* di Friedrich Schlegel, in conclusione al già analizzato articolo che anticipava la pubblicazione da parte degli stessi Grimm di antichi manoscritti relativi al ciclo di Reinhart Fuchs, e quello rappresentato dal *Circular* diffuso da Vienna nel 1815. Nel primo si invita i lettori a verificare, nella rispettiva zona geografica di residenza, soprattutto negli angoli di questa più appartati e legati alle tradizioni, l’esistenza di “Tiergeschichten” – visto il tema del saggio – riguardo cui l’elenco dei personaggi più ricorrenti, costituito da sette specie animali, comprenderebbe, come uccelli, il gallo e il passero²⁹³. Nel secondo, tra le varie forme di narrativa popolare affidate all’oralità di cui si incoraggia la ricerca e la trascrizione, la “Tierfabel” compare al secondo posto, accanto ai “Kindermärchen” e alle saghe, dopo i “Volkslieder” e prima degli “Schwänke”, e, oltre all’esortazione a prestare a questo genere particolare attenzione, si specifica anche in questo caso i principali tipi di animali da esso considerati, includendo nuovamente le figure del gallo e del passero²⁹⁴.

Mentre nel KHM-I n. 35, *Der Sperling und seine vier Kinder*, una famiglia di passeri, formata dal padre e quattro piccoli, si confronta, attraverso l’apporto di informazioni tratte dall’esperienza personale di ognuno, sul modo di vivere accanto agli uomini, trarne vantaggio ai fini della sopravvivenza, senza, tuttavia, cader vittima dei loro deliberati attacchi o molestie²⁹⁵, il KHM-I n. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*, quale episodio molto vicino ad uno del ciclo di Reinhart Fuchs²⁹⁶, presenta il piccolo volatile come un animale che, se provocato dall’uomo, può animarsi di irriducibili

una giovane. Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 74-76.

²⁹³ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 56.

²⁹⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. VII, p. 594.

²⁹⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 150-152.

²⁹⁶ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, p. 64.

propositi e diventare l'artefice della sua rovina. La conflittualità latente tra la specie umana e quella dei passeri prefigurata dal primo "Märchen", trova, dunque, nel secondo un violento sbocco, dando luogo a una lotta grottesca che, ancorché all'apparenza impari, si risolve con la vittoria della parte fisicamente più debole.

Per lo scriteriato rifiuto di deviare il carro ed evitare al cane che giace privo di sensi in mezzo alla strada una morte brutale, un conducente viene perseguitato dal piccolo passero, che aveva nel quadrupede un amico fedele: esso si posa sul capo di ciascun cavallo, reitera insistentemente all'uomo il monito rimasto inascoltato, provoca in questi reazioni impulsive e scomposte che lo portano ad uccidere i tre animali da tiro uno ad uno, nel tentativo di sbarazzarsi dell'irritante presenza; con lo stesso metodo, poi, lo induce a fare a pezzi anche la propria abitazione e, infine, ad annientare anche se stesso, tramite un'incauta richiesta di supporto alla moglie.

Per le sue ridotte dimensioni, la capacità di spostarsi rapidamente in volo e infilarsi dappertutto senza mai compromettere la propria incolumità (riuscirà persino a riemergere indenne dalla bocca del carrettiere) il passero – la cui figura è essenzialmente finalizzata alla valorizzazione dell'astuzia e della caparbia rispetto alla forza bruta, quale tema comune a molte fiabe – assume i contorni di un'apparizione spiritica, foriera per il colpevole della fine ineluttabile ormai prossima, deputata da forze superiori a pungolarne la coscienza con l'ossessionante ammonizione, unico suo tipo di esternazione verbale nell'intero "Märchen": *Fuhrmann, es kostet dir dein Leben!*²⁹⁷

Proprio lo "Sperling", ripetutamente incluso, come abbiamo visto, da Jacob tra i personaggi ricorrenti nella favola di animali, per la quale esso risulterebbe maggiormente adatto in qualità di "vertauterer Vogel" rispetto a specie ornitologiche più estranee e possibilmente anche più ostiche all'uomo, sembra paradossalmente incarnare meglio di ogni altra "Vogelfigur" della raccolta quella "geisterhafte Unruhe" dichiarata in *Wesen der Tierfabel* motivo di incompatibilità della categoria animale degli uccelli col genere epico, a cui nondimeno, quale vicenda contemplata anche dal "Tierepos" di Reinhart Fuchs, *Vom treuen Gevatter Sperling* riconduce.

Nelle pagine tradotte in tedesco dal manoscritto francese *Roman de Renard* – in quanto ritenute le più riuscite – e pubblicate in anteprima come *Die Begebenheit von Reinhart dem Fuchs, Lünig dem Sperling, und Morholt dem Rüden* sulla rivista dello Schlegel insieme al racconto appena esaminato (la nota nei *Kinder- und Hausmärchen*

²⁹⁷ Ivi, pp. 214-215.

rimanda a sua volta al numero di maggio 1812 del *Deutsches Museum*²⁹⁸) il passero, che risponde al nome di Lüning, si caratterizza per sentimenti altrettanto vendicativi nei confronti della volpe Reinhart che gli ha divorato i piccoli. Dopo aver portato un conducente, per mezzo di una strategia analoga a quella usata nel “Märchen”, a rovesciare il carro di provviste e placata con queste la fame arretrata del bracco Morholt, il volatile attira con un altro stratagemma la volpe fuori dalla tana, affinché il cane possa ripagare il suo debito sferrandole un micidiale attacco²⁹⁹.

Relativamente a *Vom treuen Gevatter Sperling*, Gisela Just inserisce a buon diritto il protagonista nel gruppo delle “Vogelfiguren” da lei raggruppate come “Rächer und Richter”, e rievoca in proposito il ruolo di vendicatrici svolto da varie creature alate per conto degli dèi nella mitologia classica. Tra queste spiccano le mostruose arpie, esseri sovranaturali dal corpo di rapace e la testa di donna, incaricati di perseguitare il cieco sovrano Fineo, lordando o sottraendogli ogni tipo di cibo e bevanda che questi, colpevole di aver messo a parte gli uomini dei segreti divini, fosse stato in procinto di consumare³⁰⁰. Una simile funzione punitiva contro i sovvertitori dell’ordine sociale e morale erano chiamate ad assolvere le Erinni, alate creature infernali simbolo del rimorso³⁰¹, così come anche l’aquila nei confronti di Prometeo, da Zeus inviata ogni giorno a divorargli il fegato, per aver reso la specie umana più indipendente attraverso il dono del fuoco³⁰².

Suscettibile di avvalorare il particolare rilievo assegnato al passero tra le altre “Vogelfiguren” della raccolta, a prescindere dal ridotto numero delle sue apparizioni in essa, è la presenza di entrambe le “Tierfabeln” che lo riguardano nella *Urfassung* della raccolta: *Vom treuen Gevatter Sperling* vi compare al n. 4, con il titolo *Der getreue Gevatter Sperling* ed un testo leggermente più succinto³⁰³, mentre per *Der Sperling und seine vier Kinder* era previsto il n. 28, senonché – come riferisce Rölleke nelle *Anmerkungen* – essa non fu inserita nel manoscritto inviato a Brentano, in quanto

²⁹⁸ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 314.

²⁹⁹ Cfr. Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, cit., Vol. IV, pp. 56-64.

³⁰⁰ Cfr. Gisela Just, *Nachwort in Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, cit., pp. 169-170.

³⁰¹ Cfr. Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, cit., p. 117.

³⁰² Cfr. Heinrich Willhelm Stoll, *Die Sagen des klassischen Altertums*, Magnus Verlag, Stuttgart 1984, p. 6.

³⁰³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 16-17.

trascritta da un libro già in suo possesso, da Wilhelm durante il soggiorno berlinese dell'autunno 1809³⁰⁴.

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 resistere e sopravvivere in condizioni climatiche estremamente rigide e in paesaggi invernali coperti di neve vale l'epiteto di "Schneekönig", utilizzato nelle zone centrali della Germania³⁰⁵. Nella fiaba, che ha, per quanto si apprende dalle note relative, come *Vom treuen Gevatter Sperling* un riscontro equivalente nel ciclo di Reinhart Fuchs³⁰⁶, tutti gli esemplari di questa specie dimostrano un'indole straordinariamente caparbia e bellicosa: l'orso che osa dubitare della natura regale dei piccoli dello "Zaunkönig" è, infatti, sia da questi direttamente minacciato di ritorsioni, sia successivamente aggredito dal padre, indicato nel testo come "der alte König", che non esita addirittura a dichiarargli guerra, affinché l'affronto sia lavato col sangue.

Il conflitto – tratteggiato nel testo con i toni comici dello "Schwank" – viene condotto dagli uccelli, a cui si uniscono, in qualità di creature alate, anche alcuni tipi di insetti, contro i mammiferi nel loro complesso, e i primi emergeranno vincitori per mezzo di un astuto espediente, a spese – per assurdo – della volpe³⁰⁷.

³⁰⁴ Cfr. Heinz Rölleke, *Anmerkungen*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 118.

³⁰⁵ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 199.

³⁰⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil II*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 535.

³⁰⁷ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 406-408.

– CAPITOLO IV –

Riferimenti agli uccelli e “Vogelfiguren” nelle *Deutsche Sagen*

IV.1 – “Vogelfiguren” nelle *Deutsche Sagen*: l’indagine

Ciascuna delle due “Vorreden” che introducono i volumi delle *Deutsche Sagen*, usciti a due anni di distanza l’uno nell’altro, nel 1816 nel 1818, sono da più studiosi grimmiani, fra tutti Ludwig Denecke, attribuite alla sola penna di Jacob, benché presentate, come il resto dell’opera, collettivamente a nome di entrambi i fratelli¹. In apertura alla prima di esse, una parte fondamentale del sostrato culturale condiviso da un popolo, rappresentata metaforicamente da un angelo posto a fianco di ognuno sin dalla nascita, la cui presenza benefica è avvertibile più chiaramente quando si è lontani dalla terra natia, è identificata nel patrimonio composto dai “Märchen”, dalle saghe e dalla storia, tre campi a cui corrisponde una rispettiva e distinta area di pertinenza².

Data la contiguità temporale dei *Kinder- und Hausmärchen*, il cui secondo volume era uscito l’anno precedente, il 1815, e considerato che il rapporto tra “Sagen” e storia era già stato affrontato in più occasioni³, la saga è da Jacob in questa sede analizzata nella sua “essenza” innanzitutto alla luce delle differenze con il “Märchen”⁴, evidenziando la maggiore forza poetica di quest’ultimo genere narrativo, la compiutezza in sé e l’assenza di quei riferimenti storici e geografici che contraddistinguono, invece, l’altro. Nelle caratteristiche di atemporalità e indeterminatezza delle fiabe, da cui discendono la loro universalità e capacità di “sentirsi a casa propria dovunque”, è indicata la ragione della loro più larga diffusione rispetto alle saghe, quali narrazioni dai toni più sobri e legate al “particolare”, sia esso una località o un personaggio noto. Grazie a una visione del mondo semplice e pura, peculiare di una condizione primigenia risalente alla “Vorzeit” dei popoli e al tempo stesso della prima fase di crescita di ogni uomo, il “Märchen” sarebbe in grado di nutrire e rifocillare immediatamente gli animi,

¹ Cfr. Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, cit., p. 84.

² Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zum ersten Band*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 11.

³ Tra tutte, il saggio *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (1808).

⁴ *Wesen der Sage*, primo dei sette paragrafi di cui la *Vorrede* si compone, conterrebbe secondo Denecke la prima definizione di saga nella storia dello studio della “Volkserzählung”. Cfr. Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, cit., p. 84.

come il latte i corpi, mentre la saga è paragonata ad alimenti più “forti”, in quanto la sua lettura richiede maggiore serietà e riflessione.

Nonostante le differenze si ammette, tuttavia, che, come talora è labile il confine tra storia e saghe, così anche tra l’insieme di quest’ultime e quello delle fiabe ci possono essere casi di intersezione. A questo proposito è citato l’esempio di “Frau Holle”, la cui figura compare sia nella raccolta di saghe che nei “Märchen”⁵.

Un ulteriore importante punto di distinzione, rilevato da Lutz Röhrich nel *Nachwort* di un’edizione delle *Deutsche Sagen*, riguarda la “Glaubwürdigkeit”, ovvero il carattere di veridicità ostentato dalle saghe, in quanto basate su esperienza personale, dati di fatto o presunti tali, contrapposto alla totale assenza di questo tipo di pretesa da parte delle fiabe⁶.

A questa importante divergenza si collega il diverso rapporto con il sovrannaturale dei due generi, messo ben in luce da Max Lüthi ed attinente al concetto di “unidimensionalità”, quale primaria caratteristica della fiaba europea. Nell’unica dimensione che questa conosce, gli “Jenseitswesen” – siano essi streghe, spettri, nani, draghi o altre creature favolose – sono collocati ed agiscono sullo stesso piano dell’uomo e, non essendo riconosciuti come provenienti da un mondo rigidamente separato, non generano in lui interrogativi sull’esistenza dell’ultraterreno come sfera a sé stante. L’alterità, invece, è ben presente come elemento nella saga e ne costituisce spesso il motivo principale, alla cui trattazione essa è finalizzata: benché gli “Jenseitswesen” siano a stretto contatto con l’uomo, infatti, e possano avere come dimora la sua stessa casa, i suoi campi, i boschi vicini, oltre a fiumi, laghi o montagne – nella fiaba, al contrario, le loro apparizioni avvengono quasi sempre in ambienti fisicamente lontani da quello abituale del “Märchenheld” – essi appartengono a una dimensione spirituale ben distinta da quella umana e sono percepiti, pertanto, come “das ganz Andere”. Questo tipo di concezione fa sì che nelle saghe trovino spazio atmosfere volte ad accentuare il senso di straniamento, dello “Unheimliches” che accompagna l’evento straordinario in oggetto, che di regola sono assenti nel “Märchen”⁷.

⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zum ersten Band*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 17.

⁶ Cfr. Lutz Röhrich, *Nachwort*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, Goldmann Verlag, München 1999, pp. 659-660.

⁷ Cfr. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, cit., pp. 9-10.

La minore pervasività della presenza degli uccelli nelle *Deutsche Sagen* rispetto ai *Kinder- und Hausmärchen* discende direttamente dalle caratteristiche della saga come genere narrativo e dal ruolo che essa assegna agli animali, assai diverso da quello che essi rivestono nelle fiabe. Più raramente si può parlare di vere e proprie “Vogelfiguren”, in quanto i riferimenti ai volatili nelle vicende sono spesso fugaci e “una tantum”, e in molti contesti essi assolvono lo scopo di meri segnali sintomatici di manifestazioni del sovrannaturale, anche se talora non troppo apertamente.

Mentre il fenomeno della “Vogelverwandlung”, dunque, nel cui segno si iscrive gran parte delle “Vogelfiguren” dei *Kinder- und Hausmärchen*, si trova rappresentato nelle *Deutsche Sagen* appena da quattro casi, di cui due relativi alla comparsa di questi animali come “Seelenvögel”, maggioritari sono, invece, nel loro complesso, gli episodi in cui essi svolgono una funzione rivelatrice della presenza in campo di forze divine o diaboliche, cruciale nei sogni premonitori o in situazioni altrimenti difficilmente codificabili (quale, da parte degli assediati, l'imminente capitolazione di una città). In altre fattispecie gli uccelli sono solo attinenti ad alcune attività intraprese dal protagonista, come la ricerca di nidi o la cattura degli esemplari con le reti, che di fatto preludono, in modo singolare, ad eventi decisivi per la sua esistenza; in altri ancora, invece, determinano essi stessi, magari inconsapevolmente – ad esempio il gallo con il canto mattutino – l'esito felice o meno di una circostanza. E' confermata, del resto, attraverso la loro grande rilevanza in quasi ogni vicenda che li vede coinvolti, la particolare valenza assegnata dall'uomo a queste creature alate anche nella saga, quale antichissimo genere di narrativa popolare.

Nell'ambito dell'innovativa⁸ divisione del materiale in saghe locali e storiche, oggetto rispettivamente di ciascuno dei due volumi della raccolta, i riferimenti agli uccelli sono equamente distribuiti, benché proporzionalmente in modo lievemente maggiore tra le “locali”: di essi se ne contano venticinque (quattro fanno capo a due saghe) nel primo volume e ventuno nel secondo, su un totale di trecentosessantadue e duecentoventuno saghe, quali percentuali decisamente inferiori a quelle rilevate nei

⁸ Il suo carattere di novità, frutto di un lavoro di ripartizione “impegnativo”, è dichiarato in apertura alla *Vorrede* del secondo volume della raccolta (1818): *Eine Zusammenstellung der deutschen Sagen, welche vorliegenden Band ausmachen, und sich unmittelbar an die wirkliche Geschichte schließen, ist unseres Wissens noch nicht unternommen worden, und deswegen vielleicht verdienstlicher, aber auch mühsamer*. Brüder Grimm, *Vorrede zum zweiten Band*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 387.

Kinder- und Hausmärchen (in cui poco meno di un “Märchen” su quattro è pertinente all’analisi).

Dal fatto che le “örtliche” siano saghe dominate dall’elemento sovranaturale in maniera superiore rispetto alle “geschichtliche”, in cui le gesta dei protagonisti, quale tema prevalente, non necessariamente lo prevedono, discende che quasi nessuna di quelle del primo gruppo si richiama agli uccelli in un contesto che esula dalla dimensione “altra”, mentre in circa una su tre di quelle del secondo questi animali risultano peculiari solo dal punto di vista naturalistico.

La disposizione sequenziale di saghe inerenti a tematiche simili, che, come specifica il paragrafo *Anordnung der Sammlung* della *Vorrede* al primo volume, è frequente, ma non sistematica al fine di non rischiare di stancare l’attenzione del lettore⁹, incide in modo decisamente maggiore sulla distribuzione all’interno del secondo gruppo: le saghe che vanno dal n. 533 al n. 540 costituiscono, infatti, un imponente blocco monotematico, inerente alla leggenda del cavaliere del cigno (a cui, come abbiamo visto, è riconducibile anche il KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne*), mentre, delle ventitre saghe locali selezionate, solo la n. 123 e n. 124 si susseguono una dopo l’altra, entrambe relative agli interventi provvidenziali di colombe.

Considerando che il genere della saga, nella sua pretesa di veridicità, non presenta figure di animali che interagiscono alla pari e sullo stesso piano dei personaggi umani, come nello “Zaubermärchen”, né fra loro come nella “Tierfabel”, la serie di “Vogelfiguren” che emerge dall’analisi delle *Deutsche Sagen* è, diversamente che per i *Kinder- und Hausmärchen*, assai ridotta. Essa comprende, in ordine di apparizione, le specie ornitologiche della colomba, del gufo, della taccola (corvide simile alla cornacchia), della cicogna, del corvo e del cigno; l’unica comparsa nella raccolta di un “fabelhafter Vogel” è relativa al “Vogel Greif”, nella saga S-II n. 520¹⁰, *Heinrich der Löwe*, dai toni in parte fiabeschi, mentre come pluralità di figure, ancorché ben specificata nella sua composizione, gli uccelli sono presenti nella S-I n. 131, *Seeburger See*. Un paio di altri casi di “Vogelfiguren” sono ravvisabili in animali alati indicati genericamente come “Vogel” o “Vöglein”.

⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Vorrede zum ersten Band*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 19.

¹⁰ Se preceduta da “S-I”, la numerazione si intende riferita alle saghe del primo volume delle *Deutsche Sagen*, se da “S-II” a quelli del secondo.

Sempre in conformità al principio di “Glaubwürdigkeit” i casi in cui i volatili sono connotati come animali parlanti sono rarissimi e contenuti nelle sole S-I n. 108, *Hessenthal*, e S-II n. 342, *Das weissagende Vöglein* (nella S-I n. 131, invece, è il protagonista che diventa capace di comprendere il loro linguaggio): in entrambe, contrariamente alle fiabe, in cui i “redende Tiere” sono solitamente introdotti senza alcuna sorpresa da parte dei “Märchenhelden”¹¹, è ben rilevata la straordinarietà del fenomeno.

IV.2 – Aspetti prodigiosi della natura: “Springwurzel” e “Vogelnest”

Nelle saghe “locali”, in cui, diversamente dalle “storiche”, il sovrannaturale è l’elemento costitutivo per eccellenza, il primo riferimento agli uccelli è riscontrabile in una sorta di sezione informativa incastonata nella trama della S-I n. 9, *Die Springwurzel*, parte di una serie di saghe incentrate su figure femminili mitiche e ultraterrene. I tre episodi di apertura del volume, che hanno come protagonisti minatori ed eleggono a ideale punto di partenza della raccolta l’interno delle montagne, emblematico dell’impenetrabilità dei misteri più occulti della natura e del regno minerale, sono seguiti, infatti, da un gruppo di cinque saghe su Frau Holle, personaggio per lo più animato da benevolenza verso gli uomini e associato ad ambienti lacustri, e da un pari numero di racconti di testimonianze relative ad apparizioni di “Jungfrauen” trapassate.

In *Die Springwurzel* una di queste figure spiritiche, di origini regali e magnifico aspetto, conduce un pastore alla scoperta di un tesoro celato nelle viscere di una montagna – l’azione è, dunque, riportata allo scenario dell’“incipit”, peraltro nell’opera ricorrente in molti altri contesti – oltre le pareti rocciose di una grotta, che si schiudono ai mortali solo grazie ai poteri della “Springwurzel”. Prima di descrivere il viaggio liminare del pastore, il testo si sofferma sulle virtù prodigiose di questa radice, in grado di liberare ogni tipo di ingresso variamente ostruito, e sul metodo pratico per entrarne in possesso. Proprio nell’ambito di tali istruzioni, frutto di credenze popolari, gli uccelli emergono in modo paradigmatico quali creature a parte dei segreti più reconditi della natura, che diventano all’uomo accessibili attraverso l’intermediazione – anche involontaria, come in questo caso – di questi animali. Le proprietà e l’ubicazione della

¹¹ Cfr. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, cit., p. 9.

radice, ricercata “da sempre invano” dagli uomini, sarebbero, in particolare, ben note a una sottospecie di picchio (“Grünspecht”), così come alla gazza e all’upupa, ciascuno dei quali in caso di necessità, ad esempio un’ostruzione del nido accidentale o provocata “ad hoc” da terzi, non esiterebbe a farvi ricorso. La forza della “Springwurzel”, trasportata dall’uccello nel becco e da lui avvicinata al cuneo di legno che gli impedisce l’ingresso, sarebbe tale da rimuovere violentemente l’ostacolo, alla stregua di un colpo ben assestato:

Die Springwurzel erhält man dadurch, daß man einem Grünspecht (Elster oder Wiedehopf) sein Nest mit einem Holz zukeilt; der Vogel, wie er das bemerkt, fliegt alsbald fort und weiß die wunderbare Wurzel zu finden, die ein Mensch noch immer vergeblich gesucht hat. Er bringt sie im Schnabel und will sein Nest damit wieder öffnen, denn hält er sie vor den Holzkeil, so springt er heraus, wie vom stärksten Schlag getrieben.¹²

E’, poi, spiegato come sia possibile raccogliere la radice aspettando che il volatile se ne liberi dopo l’utilizzo, o, ancor prima, spaventandolo con gran rumore al momento del suo arrivo, per indurlo a lasciarla cadere.

Dalle brevi annotazioni che accompagnano il testo si apprende che la saga sarebbe stata trascritta dalla viva voce di un pastore del Köterberg, montagna del nord della Westfalia ambientazione di altri episodi della raccolta, e di come il tema della portentosa radice avesse già attratto l’interesse dei Grimm, tanto da trovare spazio appena un anno prima, nel 1815, sugli *Altdeutsche Wälder*, la rivista da loro fondata e finalizzata alla diffusione di una selezione del materiale poetico recuperato nel corso degli anni precedenti da numerosi manoscritti. Sul suo secondo numero¹³ compare, infatti, a cura di Wilhelm, la *Sage von der Springwurzel*, breve componimento in versi che narra di un compito assegnato al re Salomone, riguardo a un tempio da costruire con blocchi di pietra ottenuti senza usare strumenti di metallo, e del suo ricorso a tal fine ad un tipo di pianta del tutto assimilabile, per proprietà, alla “Springwurzel”. Del racconto è sintetizzata in prosa anche una versione alternativa, in cui le stesse funzioni della pianta sono assolve da un “Würmchen”, di cui sarebbe capace di avvalersi l’urogallo (“Auerhahn”), se posto nella stessa situazione del picchio verde della S-I n. 9¹⁴.

¹² Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 42-43.

¹³ A cui i fratelli stessi, nella nota di accompagnamento alla saga, rimandano. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 42.

¹⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Altdeutsche Wälder*, a cura di Wilhelm Schoof, cit., Vol. II, pp. 89-95.

La familiarità di quest'ultima specie con la radice sarà richiamata circa vent'anni più tardi da Jacob in più punti della *Deutsche Mythologie*: più precisamente, al termine della parte dedicata nel capitolo *Bäume und Thiere* al picchio, quale animale sacro al dio della guerra Marte secondo gli antichi latini e oggetto di numerose fiabe popolari nordeuropee a sfondo cristiano¹⁵, è fatto riferimento al suo ruolo nell'"antica saga" della "Springwurzel", rimandando, tuttavia, al capitolo XXXII, *Entrückung*, per raggiugli più esaustivi sull'argomento. In questa sede è riproposta la descrizione dell'espedito da attuare per coinvolgere il "Grünspecht" nel reperimento della "Springwurzel", i cui straordinari poteri sono segnalati, tra l'altro, come accomunabili, nella narrativa popolare tedesca, a quelli di una speciale "Wunderblume" o "Schlüsselblume", altrettanto cruciale ai fini del rinvenimento di tesori custoditi nelle profondità delle montagne¹⁶. Quali uniche divergenze rispetto alla versione contenuta nelle *Deutsche Sagen*, il picchio verde è qui equiparato a quello nero o "Schwarzspecht", mentre è omesso, invece, ogni riferimento alla gazza e all'upupa; è, inoltre, indicato come opportuno il periodo in cui il nido contiene i piccoli affamati, in quanto questa circostanza renderebbe ancor più stringente la necessità del volatile di rientrarvi:

*[...] das Nest eines Grünspechts oder Schwarzspechts, wann er Junge hat, wird mit hölzernem Keil zugespündet; der Vogel, sobald ers gewahrt, entfliegt und weiss eine wunderbare Wurzel zu finden, die Menschen vergeblich suchen würden. Er bringt sie im Schnabel getragen und hält sie vor den Keil, der alsbald, wie vom stärksten Schläge getrieben, heraus springt.*¹⁷

A seguire Jacob inserisce un passaggio tratto dalla *Naturalis Historia* di Plinio che dimostra come questo mito popolare fosse diffuso in termini molto simili già al tempo dei latini, mentre in una nota a piè di pagina egli rievoca la saga ebraica di Salomone e dello "Shamir", il verme dalle stesse caratteristiche dirompenti della "Springwurzel" che solo l'urogallo sarebbe in grado di procurarsi, già esposta nelle pagine del secondo numero degli *Altdeutsche Wälder*¹⁸.

¹⁵ Tra queste spicca, per la sua dettagliata ricostruzione, un "Märchen" che spiega l'origine del termine norvegese "Gertrudsvogel", corrispondente a "Schwarzspecht". Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 508-509.

¹⁶ *Um in den Berg zu gelangen, worin er [= der Schatz] geborgen ist, bedarf es gemeiniglich einer wegbahnenden thürsprengenden Pflanze oder Wurzel.* Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 715.

¹⁷ Ivi, p. 716.

¹⁸ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 716.

Sempre su questo argomento, infine, è interessante rilevare, alla relativa voce del *Deutsches Wörterbuch*, come per questa radice immaginaria sia utilizzato anche il sinonimo “Spechtwurzel”, che la mette in relazione esclusiva con il picchio, tra tutte le specie ornitologiche¹⁹, nonché, alla voce *Specht*, come il ruolo svolto da questo uccello in quest’antica credenza sia da imputare alla cresta rossa e al lungo becco appuntito, che gli conferirebbero un aspetto di “Blitzträger”²⁰.

La concezione degli uccelli come animali associabili ad aspetti portentosi della natura, di cui l’uomo può occasionalmente usufruire per realizzare desideri reconditi, è alla base anche della saga S-I n. 85, *Das Vogelnest*, che nel breve prologo è dai Grimm presentata come un estratto dal XXIII capitolo di *Der seltsame Springisfeld*, romanzo del 1670 di Simplicissimus, pseudonimo di Hans Jakob von Grimmelshausen²¹. La capacità di alcuni uccelli, la cui specie non è menzionata, di costruire sui rami biforcati degli alberi nidi non solo invisibili, ma anche in grado di estendere questo dono a coloro che se ne impossessano e li portano con sé, è indicata in apertura come oggetto di una credenza popolare largamente diffusa e consolidata nel tempo, a cui ricondurre le fonti del motivo del “Vogelnest” trattato da Grimmelshausen; proprio nella sua opera, peraltro, esso troverebbe la sua migliore illustrazione:

*Noch jetzt herrscht in mehrern Gegenden der Glaube, daß es gewisse Vogelnerster (auch Zwissel- und Zeisselnestlein genannt) gebe, die, selbst gewöhnlich unsichtbar, jeden, der sie bei sich trägt, unsichtbar machen. [...]
Den näheren Verlauf ergibt der angeführte Roman des 17. J.H. am deutlichsten, gewiß aus volksmäßiger Quelle: [...]*²²

Nel testo, ripreso letteralmente dalle pagine di *Der seltsame Springisfeld*, il protagonista narra in prima persona della casuale scoperta da parte sua e della compagna di uno di questi “Vogelnerster”, la cui esistenza è verificabile solo attraverso il riflesso in uno specchio o nell’acqua, e di come, passandoselo di mano l’un l’altro, entrambi ne abbiano potuto constatare gli eccezionali effetti. La donna che, discesa dall’albero, si aggira invisibile rivelando la propria presenza solo attraverso l’ombra

¹⁹ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XVII, p. 123.

²⁰ Ivi, Vol. XVI, p. 2028.

²¹ Al motivo del “Vogelnest” Grimmelshausen dedicò anche un intero romanzo di avventure in due volumi, *Das wunderbarliche Vogelnest* (1672-75). Cfr. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 763.

²² Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 139.

proiettata dal sole e il fruscio dei passi e della veste, ricorda una delle giovani figure femminili sovranaturali delle saghe del gruppo S-I nn. 9-12, ed è paragonata ad uno spettro dal compagno stesso, in una scena pervasa da un lieve senso di inquietudine:

*[...] konnte ich gar nichts mehr von ihr merken, außer, daß ich ein kleines Geräusch vernahm, welches sie beides mit ihrem Fußtritt und ihrer Kleidung machte, welches mir vorkam, als ob ein Gespenst um mich her gewesen wäre; sie setzte sich zu mir und gab mir das Nest in die Hand, sobald ich dasselbige empfangen, sah ich sie wiederum, hingegen sie aber mich nicht [...]*²³

Più oltre, la coppia ha cura di avvolgere il nido in un fazzoletto, affinché non vada perduta quella “pietra, pianta o radice” in esso contenuta, vera responsabile del fenomeno. E’ riconosciuta, dunque, agli uccelli – dal testo non si apprende se a tutti genericamente o a particolari specie – la conoscenza di un particolarissimo tipo di minerale o vegetale, che, al pari della “Springwurzel”, dai poteri utili a liberare da eventuali ostruzioni il nido, lo rende in questo caso invisibile, presumibilmente allo scopo di proteggerlo meglio dai predatori.

Proprio dalla familiarità dei volatili con tali prodigiosi segreti della natura, quale peculiarità assegnata loro dalla fantasia popolare in questo tipo di saghe, si comprende, infine, forse meglio la ragione della loro cattura e mantenimento in cattività, talora anche in elevatissimo numero, da parte di personaggi di streghe o altre figure attinenti alla dimensione della magia, in episodi dei *Kinder- und Hausmärchen* come il KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*, e il KHM-II n. 37, *Die Alte im Wald*.

IV.3 – Riferimenti in attività venatorie e segnali fatidici

In altre saghe i riferimenti agli uccelli originano da attività di tipo venatorio, a cui si dedicano all’inizio della vicenda i protagonisti, e, benché un influsso diretto sul destino di questi ultimi non sia ravvisabile, sembra delinearci, nondimeno, un intangibile e singolare filo consequenziale con gli eventi che immediatamente seguono, decisivi per l’esistenza dei personaggi e – nei casi afferenti alle saghe locali – contraddistinti da aspetti sovranaturali.

In tal senso, è inseguendo e dando la caccia nel giorno di San Giovanni a “junge Vögel” che, nella S-I n. 157, *Die Hirtenjungen*, tratta dal romanzo *Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister* (1799) di Christian Spieß,

²³ Ivi, p. 140.

due pastorelli si ritrovano nella regione di Heilingsfelsen, ove scoprono, proprio sotto la gigantesca roccia che dà il nome alla località, un misterioso pertugio contenente una cassapanca traboccante di denaro:

*Am Johannistag kamen zwei Hirtenknaben, indem sie den jungen Vögeln nachstellten, in die Gegend des Heilingsfelsen und erblickten unten an demselben eine kleine Türe offenstehen. Die Neugierde trieb sie hinein; in der Ecke standen zwei große Truhen [...]*²⁴

Una sensazione di terrore si impadronisce abbastanza presto dei due ragazzi, i quali, riempiti i tascapane del prezioso materiale, fanno appena in tempo a tornare all'aperto prima che ogni via di uscita divenga improvvisamente preclusa. La natura irrazionale del fenomeno, dunque, rimanda indubbiamente alla volontà di forze superiori, la cui origine resta inesplicata e di cui gli uccelli, causa indiretta della fortuna dei pastorelli, appaiono come possibili intermediari.

L'incontro con il sovrannaturale da parte di due giovani, quale inaspettato sviluppo di una ricerca intrapresa in campo ornitologico – nella fattispecie, relativa a “Vogelnester” – è il tema che accomuna alla S-I n. 157 la saga immediatamente successiva, S-I n. 158, *Die Nußkerne*, tratta da fonti orali. In essa uno dei due protagonisti si attarda a riposare sotto un albero ed assiste, dopo essere stato ripetutamente disturbato nel sonno da entità invisibili²⁵, alle stranezze comportamentali di uno “Jenseitswesen”, la signorina “von Willberg” (oggetto esclusivo di un'altra saga, la S-I n. 314, *Das Fräulein vom Willberg*). Nel preciso punto in cui la figura scompare, per tornare nella dimensione degli spiriti, è scoperta dai due ragazzi una dimora sotterranea, con una cantina piena d'oro²⁶.

Tra le saghe storiche un'analogia associazione fra attività inerenti alla caccia degli uccelli e destino dei personaggi è ravvisabile, ancorché siano assenti espliciti riferimenti al sovrannaturale, nella S-II n. 375, *Sage von Gelimer*, e nella S-II n. 464, *Kaiser Heinrich der Vogeler*. Nella prima, tratta dagli scritti di Paolo Diacono e ambientata nell'Africa settentrionale, quale parte del regno dei Vandali tra il IV e il V secolo d.C., un arciere ebbro di nome Uliares sbaglia la mira nel tentativo di colpire un “Vöglein”

²⁴ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 208.

²⁵ Sembra presente, quindi, anche il motivo dell'invisibilità connesso al “Vogelnest”, benché la saga non offra a riguardo conferma e l'argomento, anche quando i due amici più oltre si ritrovano, non sia più menzionato.

²⁶ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 209.

avvistato su un albero e uccide Johannes, incaricato dal generale romano Belisario di catturare Gelimer, ultimo re dei Vandali “in loco”; rimandando la caduta di quest’ultimo, dunque, l’atto nefasto di Uliares compromette, anche se non irrimediabilmente, le sorti stesse della guerra, oltre a essere decisivo per quelle proprie e del compagno Johannes²⁷. La seconda, invece, ricorda sinteticamente come il soprannome “Vogeler” o “Finkler” di Enrico I di Sassonia sia dovuto al fatto che egli fosse occupato, nel momento in cui gli fu comunicata la nomina a sovrano dei “Franchi dell’Est”, a cacciare volatili con i figli, munito di reti e uncini²⁸.

Anche nell’estesa S-II n. 545, *Sage von Irmenfried, Iring und Dieterich*, relativa all’intervento dei Sassoni nelle lotte di successione tra Franchi e Turingi dopo la morte di Clodoveo I (511 d.C.), così come narrato dal cronista medievale Widukind nel primo libro delle *Res Gestae Saxonicae*, è possibile rilevare un rapporto consequenziale tra l’attività venatoria, esercitata, in questo caso, con la tecnica della falconeria da parte di un abitante di Schiding, città turingia assediata, e un evento cruciale quale la capitolazione della stessa. E’, infatti, per recuperare il proprio sparviero volato oltre il fiume, che il cacciatore rivela ai Sassoni ivi accampati le presunte intenzioni dei Franchi di rompere l’alleanza e sterminarli, provocando in loro un moto di risentimento talmente forte da spronarli a conquistare Schiding in una notte e compiere una carneficina²⁹.

Più frequentemente, in entrambi i volumi gli uccelli sono presentati in qualità di apparizioni fatidiche, che assumono valenza determinante nella vicenda in base ai significati tradizionalmente assegnati loro dagli uomini, o che vengono da essi di volta in volta recepite come segnali sintomatici ai fini dell’interpretazione della realtà. Fanno parte del primo gruppo i richiami al canto del gallo, che risultano più numerosi e pregnanti rispetto ai “Märchen” e sono concentrati nelle saghe locali, in contesti quasi sempre ultraterreni. Nelle due saghe demonologiche S-I n. 183, *Die Teufelsmühle*, e S-I n. 207, *Die Teufelshufeisen*, appartenenti ad uno dei raggruppamenti tematici più estesi dell’opera, il canto del gallo è tipicamente il segnale di demarcazione tra la notte, quale arco temporale che consente alle forze del male l’esercizio dei pieni poteri, e il giorno, davanti alla cui luce esse sono costrette ad arretrare³⁰. In *Die Teufelsmühle* è, dunque,

²⁷ Ivi, p. 412.

²⁸ Ivi, p. 520.

²⁹ Ivi, pp. 644-645.

³⁰ Il ruolo di “Besieger der Gefahren der Nacht”, diffuso nelle sue varianti in innumerevoli saghe e riconosciuto al gallo già da parte dell’antica mitologia persiana, è originariamente

l'acuto verso fuori campo di questo "Hausvogel" che, rivolto dal fondo della vallata al sorgere del sole, rende nullo il patto stretto tra un mugnaio e il diavolo. In cambio dell'anima dell'uomo, il maligno avrebbe dovuto approntare entro l'alba un mulino in pietra sulla cima ventosa del Rammberg, ubicazione ideale per il suo funzionamento, ma l'azione di sabotaggio del mugnaio, intrapresa a seguito di un ripensamento, riesce a ritardare il compimento della costruzione³¹. Parimenti, in *Die Teufelshufeisen*, il diavolo è obbligato a dileguarsi e a desistere dall'intento di infliggere una tremenda punizione a una giovane, che avrebbe voluto ferrare nottetempo come un cavallo, non appena il gallo segnala il momento in cui l'oscurità sta per lasciare il posto alla luce³².

L'avversione della figura diabolica per il canto del gallo e, come diretta conseguenza, la funzione salvifica di questo nei confronti dell'uomo, emergono anche dalle pagine del capitolo XXXIII, *Teufel*, della *Deutsche Mythologie*, in cui Jacob espone il contenuto di alcune "Teufelssagen" accomunate dal motivo, assai diffuso, del diavolo rappresentato nelle vesti di "Baumeister", nell'ambito di quello ancora più ampio del "Teufelspakt". Nella prima di queste, presentata come originaria del Niederhessen (parte della regione natia dei Grimm comprendente Kassel), un contadino può evitare di consegnare al maligno il figlio nascituro, promesso involontariamente in cambio di uno spazioso granaio allestito nel giro di una notte, grazie all'iniziativa della moglie, che riesce con astuzia a far cantare più galli ancor prima dell'alba. Ciò le è sufficiente a fugare l'intera schiera di spiriti infernali, radunatisi per prestare servizio al loro signore nell'impresa:

*Als es dunkelte, erhob sich auf dem Bauerhof ungeheurer Lärm, Fuhrleute, Zimmermänner, Maurer arbeiteten untereinander, der Teufel als Baumeister leitete das ganze Werk, das sich mit unerhörter Schnelligkeit förderte [...] Da schlich sich die listige Frau, in ihres Mannes Kleidern, über den Hof ins Hühnerhaus, schlug in die Hände und ahmte den Hahnkrat nach, alsobald erkrähten alle Hähne in der Reihe. Alle böse Geister eilten brausend davon [...]*³³

Anche le due saghe esposte sinteticamente a seguire – in cui rispettivamente un cavaliere e un mugnaio mettono a rischio ciascuno il destino della propria figlia per i

imputabile alla credenza secondo cui, svegliando l'uomo dal sonno, esso lo sottragga ai demoni notturni e, in ultima analisi, alla morte. Cfr. Kerstin Rodin, *Hahn, Huhn*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. VI, p. 371.

³¹ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 232.

³² Ivi, p. 247.

³³ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 753.

servigi del diavolo – nonché una terza di origine fiamminga, della quale è riportato parte del testo in olandese, evidenziano il ruolo risolutivo del canto di questo animale da cortile³⁴.

Sempre tra le saghe “örtliche” del primo volume della raccolta lo “Hahnenschrei” è presente nella S-I n. 131, *Seeburger See*, con il più specifico valore, tuttavia, di preciso ammonimento indirizzato al protagonista, capace di comprendere il linguaggio degli animali (sarà, pertanto, in questo lavoro analizzato più oltre, insieme ai “redende Vögel”) e nella S-I n. 287, *Der Grenzlauf*. In quest’ultima l’esito di una controversia tra i popoli elvetici degli Urni e dei Garni per ragioni di confine viene affidata all’abilità di due esperti “Felsgänger”, rappresentanti le due fazioni e tenuti a partire ognuno dal proprio villaggio all’ora mattutina segnalata dal gallo. In quanto la linea di divisione del territorio sarà stabilita definitivamente dal loro punto di incontro, il racconto verte in gran parte sulle strategie, diametralmente opposte, elaborate dai due popoli, affinché il rispettivo gallo canti prima dell’altro e il corridore possa guadagnare un vantaggio³⁵.

L’attribuzione di una serie di precisi significati a vari tipi di uccelli e ai loro comportamenti, dei quali “in primis” il volo, a scopi divinatori è l’oggetto dell’antica pratica dell’ornitomanzia, ricordata da Quirini Zannini – in un già evidenziato passaggio del suo libro sugli *Uccelli* di Aristofane – quale antico strumento di rapporto col sovrumano, di cui questi animali sarebbero considerati espressione. Christoph Daxelmüller, alla voce *Divination* della *Enzyklopädie des Märchens*, colloca il “Vogelflug” al primo posto tra i fenomeni presi in esame dal ramo “induttivo” della divinazione³⁶. Un riferimento all’ornitomanzia ricorre nelle parole di una “gottlose, zauberhafte Jungfrau”, padrona di Glatz, città della Bassa Slesia, in epoca pre-cristiana e protagonista della S-I n. 317, *Die Heidenjungfrau zu Glatz*. La saga, tratta dalle cronache locali di Aelurius, rievoca, oltre la destrezza con l’arco e le abitudini incestuose della giovane negromante, il giorno in cui, seduta su un secolare albero di tiglio, ella vaticinò lo scontro con l’invasore turco, indicando anche come questo evento sarebbe stato preannunciato da un branco di gru, in volo tra gli edifici dove i fornai mettono in vendita la merce:

³⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 753-754.

³⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 316-317.

³⁶ Cfr. Christoph Daxelmüller, *Divination*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. III, p. 719.

*Auf der Linde saß einmal die Wahrsagerin und weissagte von der Stadt viel zukünftige Dinge: der Türk werde bis nach Glatz dringen [...] solches werde aber nicht geschehen, bevor ein Haufen Kraniche durch die Brotbänke geflogen.*³⁷

A proposito di questi volatili, Heinz Rölleke segnala, nelle note in appendice a sua cura, come essi venissero effettivamente ritenuti portatori di presagi di guerra³⁸, ed una tale funzione è rilevata anche da Bernd Steinabauer, in una rassegna delle credenze popolari diffuse intorno alla gru:

*[...] in Volks- und Aberglauben wurden ziehende oder kreisende Kräniche als Vorzeichen eines Krieges [...] gedeutet.*³⁹

Analogamente, nella S-II n. 406, *Der Vogel auf dem Speer*, viene riconosciuto dai saggi come indubbio segnale di cattivo auspicio il posizionamento di un cuculo sul giavellotto di Hildebrand, nipote del grande sovrano dei Longobardi Liutprand, tantoché l'atto stesso dell'assegnazione del comando al giovane, appena avvenuto, è giudicato inutile:

*Indem sie [= die Lombarden] ihm [= Hildebrand] nun, wie es bräuchlich war, den Speer in die Hand gaben, kam ein Gukuk geflogen, und setzte sich oben auf des Speeres Spitze. Da sprachen kluge Männer: 'Dieses Wunder zeige an, daß Hildebrands Herrschaft unnütz sein werde.'*⁴⁰

L'aneddoto, narrato da Paolo Diacono nella *Historia Longobardorum*, è da Jacob ripreso e riportato per intero in lingua originale nella parte riservata al cuculo del capitolo XXI della *Deutsche Mythologie* – la più ampia in questa sede rispetto ad ogni altra “Vogelfigur” – a modello della valenza negativa assunta da quest'uccello nel corso dei secoli e a testimonianza della sua complessiva ambiguità⁴¹. L'immagine del cuculo appollaiato su un oggetto eletto a simbolo di potere supremo, quale lo “Speer“ nella tradizione longobarda, è, inoltre, da lui accostata ad una dello stesso animale sullo

³⁷ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 342.

³⁸ Cfr. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 835.

³⁹ Cfr. Bernd Steinabauer, *Kranich*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. VIII, p. 326.

⁴⁰ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 445.

⁴¹ *Sein erscheinen ist oft böser Vorbedeutung. Paulus Diac. [...] meldet von dem langobardischen König Hildebrand: cui dum contum, sicut moris est, traderunt, in ejus 'conti summitate cuculus avis' volitando veniens 'insedit'. Tunc aliquibus prudentibus hoc portento visum est significari ejus principatum inutilem fore.* Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 513.

scettro di Zeus, nella rievocazione di un antico bassorilievo ritraente il corteo matrimoniale delle nozze del signore degli dèi con Era, alla quale egli si era congiunto la prima volta – così come ricordato anche da Pisetero al coro di uccelli nella commedia aristofanica⁴² – proprio acquisendo l’aspetto di questo volatile:

[...] ein die Hochzeitsprocession des Zeus und der Here vorstellendes Basrelief lässt auf des Zeus (wie auf jenes langobardischen Königs) Zepter einen Kukuk sitzen⁴³.

Più oltre è indicato come la tendenza a connotare negativamente il cuculo, la cui capacità vaticinante è peraltro universalmente riconosciuta e in queste pagine estesamente esemplificata, sia andata crescendo soprattutto nel Medio Evo, in cui, a partire dal X secolo, il nome della sua specie ha cominciato ad essere associato alla pazzia, alla cattiva fama di “Ehbrecher” a causa dell’abitudine di depositare il proprio uovo nei nidi altrui, e, infine, addirittura alla figura diabolica, per lo più quale termine utilizzato per non pronunciare direttamente il nome⁴⁴.

Secondo quanto riporta il *Deutsches Wörterbuch* alla voce *Kuckuck*, quest’ultima tendenza si sarebbe affermata nel 1500, quando il bisogno di menzionare il diavolo indirettamente raggiunse la massima intensità, mentre il passaggio da una concezione divina del cuculo ad una infera sarebbe da attribuire “tout court” all’influsso del cristianesimo⁴⁵.

Un caso di riferimento agli uccelli nelle *Deutsche Sagen* quale interpretazione risolutiva della realtà, altrimenti all’uomo inintelligibile, è contenuto nella saga storica S-II n. 381, *Die Störche*, tratta dagli scritti dello storico latino Jornandes (più noto come Jordanes). In essa la vista delle cicogne che abbandonano con i piccoli la città di Aquileia offre ad Attila, incerto se continuare il lungo assedio o ritirare le truppe ormai demotivate, certezza dell’imminente capitolazione degli avversari e, con essa, motivo di ritrovare l’impeto necessario a portare a compimento l’impresa:

Da geschah es, daß der König im Zweifel, ob er das Lager aufheben, oder noch länger harren sollte, um die Mauern der Stadt her wandelte und sah, wie die

⁴² Cfr. Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica a cura di Benedetto Marzullo, cit., p. 521, vv. 504-507.

⁴³ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 513.

⁴⁴ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 513-514.

⁴⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XI, p. 2527.

*weißen Vögel, nämlich die Störche, welche in den Giebeln der Häuser nisteten, ihre Jungen aus der Stadt trugen, und gegen ihre Gewohnheit auswärts ins Land schleppten. Attila, als ein weiser Mann, rief seinen Leuten und sprach: 'Seht, diese Vögel, die der Zukunft kündig sind, verlassen die bald untergehende Stadt und die einstürzenden Häuser!' Da schöpfte das Heer neuen Mut [...]*⁴⁶

Il racconto richiama la diffusa e consolidata percezione della cicogna come animale di buon augurio, la cui nidificazione – ricordata dal testo – negli spazi sopra le cornici di finestre e portoni (“Giebel”) è solitamente salutata dagli abitanti dell’Europa centro-settentrionale come segno di protezione da eventi calamitosi quali incendi o caduta di fulmini⁴⁷; viceversa la sua improvvisa dipartita sarebbe sintomatica di una sventura che sta per abbattersi sulla casa. Le parole del re degli Unni, accreditate dalla saga come quelle di un “uomo saggio”, tuttavia, mettono in rilievo ancora maggiore la facoltà di chiaroveggenza tradizionalmente riconosciuta agli uccelli⁴⁸, i quali sarebbero ben “informati sul futuro”, nonché, in modo indiretto, la grande cura che la cicogna notoriamente si prende dei propri piccoli. Di questa straordinaria abnegazione per la prole, che secondo diverse narrazioni popolari la porterebbe a scegliere di morire con i piccoli quando è preclusa la possibilità di metterli in salvo⁴⁹, essa è reputata la quintessenza dall’epoca classica fino, attraverso tutto il Medio Evo, all’età moderna⁵⁰.

Nell’esiguo spazio dedicato alla cicogna dalla rassegna delle “Vogelfiguren” nella *Deutsche Mythologie*, Jacob cita i diffusi appellativi, portatori di valenze tutte positive, a lei assegnati dalla tradizione popolare: “Frühlingsbote” (al pari della rondine), “Glückbringer”, “Kindbringer”; egli ricorda, inoltre, come in base ad antiche credenze essa fosse ritenuta “unverletzbar”⁵¹. Curiosamente, questo volatile è inserito dallo studioso in una fantasticheria che suscita in lui la visione del duomo di Milano, come riporta l’epistola inviata al fratello il 10 agosto 1843, durante il viaggio in Italia dello stesso anno: uno stormo di cicogne è poeticamente immaginato responsabile del biancore di quel “bosco di marmo”, come se esse vi avesse rovesciato in volo questo

⁴⁶ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 415-416.

⁴⁷ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., pp. 528-529.

⁴⁸ La cicogna avrebbe, d’altro canto, un ruolo importante nell’arte divinatoria. Cfr. Gundula Hubrich-Messow, *Storch*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XII, p. 1334.

⁴⁹ Cfr. Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, cit., p. 529.

⁵⁰ Cfr. Gundula Hubrich-Messow, *Storch*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XII, p. 1333.

⁵¹ Cfr. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., pp. 507-508.

tipo di colore, in misura non sufficiente, tuttavia, a coprire interamente l'imponente costruzione⁵².

Una saga che ha anch'essa per protagonisti personaggi storici, la S-II n. 438, *Der Hahnenkampf*, dal testo estrapolato dagli *Annales Suevici* dello storico tedesco Martin Crusius, verte analogamente sulla propensione umana ad affidarsi all'osservazione del comportamento degli uccelli, ai fini della rivelazione di un futuro altrimenti imperscrutabile. Tuttavia, mentre l'inusitato spostamento delle gru dalla città verso la campagna è avvistato da Attila casualmente, in questa fattispecie è configurabile un deliberato ricorso alla pratica della ornitomanzia, ancorché in modo quasi improvvisato e spontaneo, all'interno della compagine domestica di Carlo Magno e per iniziativa della moglie Hildegard. Di fronte agli incalzanti interrogativi dei tre figlioletti Pipin, Carl e Ludwig riguardo la possibilità per ciascuno di essi di succedere al padre nel regno, la donna, infatti, trae risposta dal combattimento di tre galli, che ha dato ordine ai fanciulli di procurarsi; la vittoria del gallo di Ludwig sugli altri due, avrebbe, secondo il racconto, identificato Ludwig come il prescelto, contro ogni razionale previsione data la sua condizione di terzogenito⁵³. Gli altri due fratelli, in effetti, scomparvero prematuramente prima di Carlo Magno stesso.

In talune saghe, infine, gli uccelli offrono un determinante contributo all'atmosfera di particolari situazioni, attraverso i fugaci riferimenti alla loro presenza e – cosa impensabile nel “Märchen”, inteso nella sua concezione originaria di narrazione popolare trasmessa oralmente – senza che essi siano strettamente funzionali alla trama⁵⁴. In tal senso la segnalazione dell'abbandono da parte della totalità dei volatili di un'area che è stata scenario di eventi sciagurati, prefigura una sorta di inquietante ammutolimento della natura, confermando al tempo stesso la tradizionale concezione di questi animali come estremamente “sapienti” e sensitivi. E' questo il caso della S-I n. 242, *Das Bubenried*, in cui sulla palude dove i due “Bettelbuben” protagonisti si sono

⁵² [...] *das sehenswertigste ist der Dom, ein ungeheurer Marmorwald, inwendig von solcher Pracht, wie ich noch keine Kirche sah [...] Außen stechen die schneeweißen Spitzen zahlloser thürrnchen gegen den blauen Himmel ab, nach unten wird der Marmor braun oder schwärzlich; es sieht fast aus, als hätten ihn Störche von oben herab geweißt und wären mit der Farbe nicht gereicht.* Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, cit., p. 345.

⁵³ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 483.

⁵⁴ L'unico caso analogo riscontrato nell'analisi della *Erstdruckfassung* dei *Kinder- und Hausmärchen* è, infatti, come già rilevato, quello della “Turteltaube” nel KHM-I n. 69, *Jorinde und Joringel*, che è tratto dall'opera di Jung-Stilling. La fonte della S-I n. 282, *Das Bubenried*, è, invece, significativamente orale.

bastonati a morte in seguito ad un banale litigio, scende a causa del misfatto un silenzio che, proprio per l'astensione degli uccelli da ogni manifestazione canora, si avverte opprimente e carico di mestizia. Dopo le prime tre notti, i lamenti fantasmatici dei due trapassati caricano il luogo di una tensione spettrale:

*Drei Nächte lang nach dem Mord regte sich kein Blatt und sang kein Vogel im Ried, und seitdem ists da ungeheur und man hört die Buben wimmern und winseln.*⁵⁵

Parimenti, nel racconto che, nella quarta sezione della S-I n. 318, *Der Rosstrapp und der Creptfuhl*, tratta una storia di giganti ripresa dalla "Sagensammlung" di Otmar (pseudonimo di Christoph Nachtigal, coevo ai Grimm), si legge come un'oscurità perenne incomba sull'abisso in cui il malvagio Budo ha trovato la morte, e dopo di lui anche un tuffatore nel tentativo di recuperare dai flutti la corona della "Riesentochter" Emma, e di come anche gli uccelli evitino sistematicamente di sorvolare la zona:

*Jetzo deckt tiefe Nacht und Stille den Ungrund, kein Vogel fliegt darüber*⁵⁶.

La saga S-II n. 489, *Albertus Magnus und Kaiser Wilhelm*, al contrario, menziona la numerosa presenza di uccellini di ogni specie a rallegrare con l'"amabile canto", insieme ai fiori e ai frutti sugli alberi, il giardino del monastero presso cui il monaco Alberto Magno – grande filosofo e teologo tedesco del Medio Evo – ha prodigiosamente fatto sbocciare la primavera in una gelida giornata di gennaio del 1248, in onore della visita a Colonia del re Guglielmo II d'Olanda⁵⁷. Terminato l'effetto del miracolo, la scomparsa di queste alate creature ha lo scopo di segnalare il ripristino del rigido clima originario invernale.

⁵⁵ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, edite a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 281.

⁵⁶ Ivi, p. 345.

⁵⁷ [...] *darauf allerhand Gevögel nieder gefallen und den ganzen Ort mit lieblichen Gesang erfüllet* [...] Ivi, p. 547.

IV.4 – “Vogelfiguren” nelle *Deutsche Sagen*

Le saghe contenenti “Vogelfiguren”, ossia in cui gli uccelli interagiscono con gli altri personaggi o compaiono essi stessi come protagonisti, quali episodi di numero inferiore rispetto a quello complessivo dei “semplici” riferimenti, si distribuiscono in misura di otto nel primo volume e in numero leggermente maggiore nel secondo, dove prevale il gruppo delle saghe relative al motivo dello “Schwanritter” e alla misteriosa figura del cigno.

Con l’eccezione di quest’ultime, è da rilevare come quasi tutte le altre vicende si svolgano in contesti religiosi cristiani, in misura assai maggiore rispetto all’insieme precedentemente esaminato e diversamente dai *Kinder- und Hausmärchen*, dove il richiamo alla cristianità è, quantomeno nell’ambito delle “Vogelfiguren”, sporadico.

La prima vera e propria figura di un volatile in ordine di apparizione nella raccolta, è, nondimeno, il “redender Vogel” di Tusnelda, figlia di un nobile della tribù germanica dei Cherusci, presentato nella S-I n. 108, *Hessenthal*, come animale dalla capacità straordinarie proprio in quanto parlante e a conoscenza di avvenimenti decisivi per il destino degli uomini. La saga, ripresa da un contributo dello scrittore Karl August Hoym von Münchhausen alla rivista *Der Freymüthige* (dal titolo *Kleine Reisen oder Wallfahrten ins Heidenland und zu den Trümmern der Vorwelt*) verte, dunque, sul mondo dei popoli germanici in piena epoca pagana, nel periodo in cui lottavano ancora contro i romani per mantenere la propria indipendenza⁵⁸, e proprio in quanto relativa ad un episodio emblematico della loro storia – la sconfitta degli invasori, a cui il racconto allude, segnò la fine dell’espansione romana oltre il Reno – essa è suscettibile di aver attirato l’interesse particolare di Jacob Grimm. Una nota apposta a sua mano – le annotazioni di Jacob sullo “Handexemplar” della raccolta sono state pubblicate per la prima volta da Rölleke, nell’edizione delle *Deutsche Sagen* a sua cura del 1994 – indica le fonti utilizzate a sua volta da Münchhausen nella “viva voce di anziana gente di campagna”, da cui questi avrebbe attinto negli anni ’80 del 1700, e si richiama anche alla diatriba epistolare intercorsa con lo scrittore a proposito dell’autenticità del nome

⁵⁸ Nelle note in appendice, Heinz Rölleke collega l’episodio alla battaglia della foresta di Teutoburger (nella Bassa Sassonia) tra l’esercito romano e una coalizione di tribù germaniche, avvenuta nell’anno 9 d.C. Cfr. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 771.

Tusnelda⁵⁹. La vicenda, in ultima analisi, rappresenta un esempio della peculiare presenza degli uccelli nel quadro degli avvenimenti storici e politici umani, in linea, se vogliamo, con l'invenzione aristofanica di "Nephelokokkygia", sorta in riferimento al contesto ateniese dell'epoca, e con la presunta detenzione di conoscenze sul futuro del popolo da parte dei "Vögel auf dem Dach", menzionata singolarmente da Jacob nelle criptiche osservazioni sullo scenario politico nazionale, in apertura alla dedica a Lachmann della *Geschichte der deutschen Sprache*, nell'anno cruciale 1848.

Nella fattispecie, l'uccello parlante di Tusnelda, di cui non è precisata la specie, svolge un ruolo di massima influenza sulle sorti della battaglia, in quanto, aduso a vagare libero e riferire – alla stregua dei fidi corvi di Wuotan – sui fatti salienti osservati in volo, avverte la donna e l'intera comunità dell'attacco che una coorte di soldati romani, inaspettatamente penetrata nella zona boschiva dello Hessental, è pronta a sferrare, offrendo in tal modo tempo ai Cherusci di correre alle armi e prepararsi allo scontro. La presenza del nemico, colta dal volatile grazie alla lucentezza delle armature romane, è da lui comunicata attraverso un conciso messaggio che è da interpretare, alla maniera del vaticinio di un oracolo:

*Thusnelde hatte einen Vogel, der reden konnte. Eines Tags kam er aus dem Hessenthal, einem Waldgrunde am Burgberg, herauf und schrie in einem fort:
'Hessenthal blank, Hessenthal blank!'
damit die in dies Tal schon vergedrungenen Römer in ihren blanken Rüstungen anzudeuten, und die Deutschen gewannen nun Zeit, sich gegen den Überfall des Feindes zu rüsten⁶⁰.*

L'altro caso di "redender Vogel" della raccolta è anch'esso relativo a circostanze di guerra (quella dei "trent'anni", nell'anno 1624), ed ha come protagonista l'"uccellino bianco" della S-I n. 342, *Das weissagende Vöglein*, il quale profetizza a gran voce di un'imminente sciagura che sta per abbattersi sulla regione settentrionale del Pommern, e dal ramo di una quercia⁶¹ informa la moglie di un tessitore di Colbatz – interagendo, quindi, anche qui con una figura femminile – della tattica che il principe dovrà seguire per evitare il peggio. Rispetto al "redender Vogel" di Tusnelda, l'uccello trasmette, dopo aver esortato ripetutamente la donna a prestargli ascolto, un messaggio molto più

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 159.

⁶¹ *Die Eiche gilt als besonders zauberkräftig*. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 844.

articolato, ma che, nonostante la “chiarezza delle parole” dichiarata dal testo e la dovizia di dettagli, suona altrettanto sibillino⁶².

Accanto a questi due unici episodi di “Wundervögel” che si esprimono nella lingua degli uomini, la S-I n. 131, *Seeburger See*, tratta da un numero del *Neues Hannöversches Magazin* del 1807, presenta il motivo della “Vogelsprache”, la cui conoscenza è per il protagonista, un dissoluto conte di nome Isang, acquisibile attraverso l’assimilazione della carne di uno speciale serpente bianco. La consapevolezza del potere di questo anomalo alimento da parte dell’uomo e l’azione disubbidiente del suo servo, che, nonostante il divieto, cede alla tentazione di assaggiare il serpente, costituiscono punti in comune della saga con il KHM-I n. 17, *Die weiße Schlange*, a dimostrazione di come le due narrazioni derivino da uno stesso nucleo mitico, nel segno di quella “Urverwandschaft” caposaldo della concezione poetica di Jacob. Tuttavia, mentre nel “Märchen” il servo mette a frutto la sua nuova capacità instaurando relazioni empatiche con gli animali, che lo ricambiano come “dankbare Tiere” al momento opportuno⁶³, la saga descrive il dramma del conte Isang, il quale attraverso le conversazioni degli “Hausvögel”, divenute a lui improvvisamente comprensibili, apprende del castigo divino che nel giro di pochissimo tempo porterà il suo castello a sgretolarsi e a sprofondare in un lago. I volatili da cortile familiari agli uomini, come i polli, le anatre e le oche, nonché quelli che solitamente dimorano sui tetti delle sue abitazioni, come i passeri e le colombe, sono qui riuniti in una scena di grande efficacia, che si richiama sia all’antica concezione degli uccelli quali animali informati delle vicende umane, che alle loro notorie facoltà profetiche:

Der Graf wendete sich in seiner Angst nach dem Schloßhof zurück, aber da ging alles Getier, das darin war: die Hühner, Enten, Gänse, auf und ab und sprachen untereinander von seinem ruchlosen Leben und entsetzlichen Frevel, den er all vollbracht, und die Sperlinge und die Tauben auf dem Dache mengten sich in das Gespräch und riefen Antwort herab. ‘Nun aber’, sagten sie, ‘haben die Sünden ihr volles Maß und das Ende ist gekommen [...]’⁶⁴

Il gallo che, anch’esso sul tetto, leva in modo anomalo il suo stridulo grido al tramonto del sole anziché all’alba, accentua il carattere apocalittico del contesto; il contenuto del suo canto, decifrato dal servo che si aggira in preda al panico, si rivela un

⁶² Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 367.

⁶³ Cfr. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., pp. 97-99.

⁶⁴ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 185.

diretto ammonimento indirizzato al protagonista, e connota quest'uccello come “unheilverkündender”, al pari dei “redende Vögel” delle due saghe precedentemente esaminate:

Eben als der Hahn gewaltig auf dem Dache krächte, trat der Diener, der von der Schlange gegessen hatte, herzu und der Graf, der ihn versuchen wollte, fragte: ‘Was ruft der Hahn?’ Der Diener, der in der Angst sich vergaß und es wohl verstand, antwortete: ‘Er ruft: eil! eil! eh die Sonne untergeht, willst du dein Leben retten, eil! eil! aber zieh allein!’⁶⁵

L’acquisizione della facoltà di comprendere il linguaggio degli uccelli è un motivo centrale di uno dei capitoli più noti dell’*Edda ‘Poetica’*, il *Fafnismal*, in cui Sigurd si accorge di capire il significato del cinguettio delle cinciallegre sui rami dopo aver ingerito il cuore del drago Fafnir da lui ucciso⁶⁶ (l’assimilazione di piccole porzioni del corpo di un rettile sovranaturale, quale il drago o il serpente bianco, è, dunque, come in *Seeburger See* e *Die weiße Schlange*, anche qui alla base del fenomeno), e proprio con riferimento a questo episodio del poema norreno, il termine *Vogelsprache* compare nelle pagine della *Sagenkonkordanz*, un indice dei motivi più antichi e fruttuosi della narrativa popolare a cui i Grimm cominciarono a lavorare intorno al 1809, con l’obiettivo di raccogliere, indicandoli in modo sintetico, un insieme di nuclei arcaici considerati ciascuno origine di più miti, “Märchen” o saghe patrimonio di popoli anche molto diversi, quale base scientifica per i futuri studi⁶⁷.

Un esempio di tale metodo applicato al tema specifico della “Vogelsprache” è offerto dalla nota in appendice al KHM-I n. 17, nella *Erstdruckfassung* dei *Kinder- und Hausmärchen*, in cui i Grimm accomunano *Die weiße Schlange*, la saga *Seeburger See* e il menzionato episodio dell’*Edda* (ancorché nella versione tedesca del *Nibelungenlied*) nella disamina teorica sulle modalità con cui l’uomo può arrivare a comprendere il linguaggio degli uccelli e avvalersi, pertanto, della loro capacità profetica:

Die Sagen von sprechenden Vögeln, die den Menschen rathen und ihr Schicksal verkündigen, sind unzählig und können hier nicht abgehandelt werden. Die Menschen lernen diese Sprache hauptsächlich auf zwei Arten: 1) durch das Essen eines Herzens von einem Drachen, z.B. Siegfried, oder Vogel [...]; 2) oder einer

⁶⁵ Ivi.

⁶⁶ Cfr. *Die Edda*, a cura di Manfred Stange, cit., pp. 190-192.

⁶⁷ Cfr. Heinz Rölleke (a cura di), *Sagenkonkordanz*, in *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart 2006, Vol. II, p. 441.

*weißen Schlange, wie hier und in einer merkwürdigen, hannöverischen Volkssage von der Seeburg, die wir anderwärts mittheilen werden.*⁶⁸

L'interesse di Jacob per la "Vogelsprache", senza dubbio elemento di primo piano nella S-I n. 131, emerge anche dal fatto che questa saga sia stata da lui selezionata già nel 1808 per un invio a Brentano, in vista di un inserimento sulla rivista di Arnim *Zeitung für Einsiedler*⁶⁹, così come dalla considerazione che questo stesso motivo costituisce uno dei più rilevanti di *Ein Märchen*, il cunto del *Pentamerone* tradotto e pubblicato dallo studioso proprio nello stesso anno di uscita del primo volume delle *Sagen*, il 1816.

Inerente per altri versi al tema della "Vogelsprache" è, inoltre, anche una saga con un gruppo omogeneo di volatili – in quantità quasi sterminata – come uniche figure, originariamente non contenuta nella raccolta, trascritta a mano da Jacob in vista di un terzo volume e inserita da Rölleke nella sua edizione delle *Deutsche Sagen*. Essa è una testimonianza popolare, raccolta nei pressi di Creuzburg in Turingia, sulla capacità degli uccelli di comunicare fra loro in un proprio idioma sino a prendere, di comune accordo, delle decisioni drastiche, in seguito ad una deliberazione collettiva, e tratta del raduno di un folto gruppo di cicogne su un prato, le quali, dopo aver costituito una sorta di tribunale e discusso animatamente, procedono alla brutale esecuzione di tre membri del branco:

*Anno 1355 kamen unzählig viel Störche bei Creuzburg auf einer Wiese zusammen und hat mans an ihnen gesehen, daß sie gleichsam mit einander gerathschlagt und als über eine wichtige Sache deliberirt haben. Endlich haben sie ihrer drei unter ihnen zerrißen und wegen ihrer Verbrechen gestraft und davon geflogen.*⁷⁰

Il testo della saga è, sempre per mano di Jacob, accompagnato da un titolo, *Störche verurtheilen drei von ihnen*, e dal riferimento alle fonti, indicate nelle cronache di Turingia dello storico Johann Becherer⁷¹.

Il ruolo di spietato e inflessibile "Richter", suscettibile di conferire a questa specie ornitologica, dalla tradizionale valenza positiva, un'aura di ambiguità analoga a quella

⁶⁸ Brüder Grimm, *Anhang zu den Märchen Teil I*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, cit., p. 287.

⁶⁹ Cfr. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 777.

⁷⁰ Cfr. Heinz Rölleke, *Textanhang – Die Sagenaufzeichnungen im Handexemplar der Brüder Grimm*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 695.

⁷¹ Ivi, p. 988.

spesso riscontrata nelle “Vogelfiguren” dei *Kinder- und Hausmärchen*, è assegnato alla cicogna anche dalla S-II n. 492, *Die treulose Störchin*, estrapolata dalla raccolta tardo-medievale delle *Gesta Romanorum*: in essa un maschio di cicogna, una volta appurato il comportamento fedigrafo della compagna, le infligge una punizione estrema, dilaniandola con l’aiuto di molti altri esemplari⁷².

In ambito decisamente cristiano si colloca senz’altro la polarità tra colomba e corvo (o corvidi) che, nelle *Sagen* si presenta più netta e accentuata che nei *Märchen*, e, nella brevità di molti testi, non lascia adito a interpretazioni particolarmente complesse.

Le due saghe S-I n. 123, *Taube zeigt einen Schatz*, e S-I n. 124, *Taube hält den Feind ab*, sono accomunate da una concezione della colomba – seconda “Vogelfigur” in ordine di apparizione nella raccolta, poco distante dal “redender Vogel” di Tusnelda della S-I n. 108 – quale animale puro e soccorrevole nei confronti dell’uomo, in cui, come rileva Rölleke nelle note in appendice, è possibile ravvisare un “himmlischer Sendbote” conforme alla tradizione biblica⁷³. Nella prima, attinta dall’opera dello storico Ottoker von Horneck, l’uccello attesta indirettamente il sostegno di Dio al conte Enrico di Breslau, conquistatore di Cracovia, scavando col becco in un cornicione all’interno della cattedrale e svelandogli l’ubicazione di un tesoro nascosto⁷⁴; nella seconda, raccolta da fonti orali renane, una colomba impedisce “per volontà divina” ad un cannoniere di accendere la miccia e sparare su Höxter durante la guerra dei trent’anni, salvando in tal modo la città dalle truppe imperiali, costrette poco dopo a ritirarsi per l’arrivo di quelle svedesi alleate⁷⁵. In questa fattispecie è da inquadrare anche la colomba della brevissima S-II n. 478, *Taube sagt den Feind ab*, tratta anch’essa dalle *Gesta Romanorum*, che appare in volo in una città imprecisata con un messaggio legato intorno al collo, recante notizia dell’imminente attacco nemico⁷⁶. Dell’evento è dal testo segnalata la sola collocazione temporale, *unter Kaiser Heinrich II*, ossia tra il X e l’XI secolo.

Un’apparizione di questo volatile in qualità di “Seelenvogel”, che si materializza ad attestare l’innocenza di uomini condannati ingiustamente – funzione la cui ampia

⁷² Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 555-556.

⁷³ Cfr. Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 775.

⁷⁴ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 174.

⁷⁵ Ivi, p. 175.

⁷⁶ Ivi, p. 536.

diffusione è attestata da Werner Bies alla voce *Taube* dell'*Enzyklopädie des Märchens*⁷⁷ – è contenuta nella S-I n. 260, *Tod des Erstgeborenen*, di origine orale. Sulla testa della balia che sta per essere sottoposta alla pena capitale per l'accusa infondata di infanticidio, si libra una colomba, connotata dal tipico candore, simbolo di purezza:

*Man verdachte sie [= die Amme], es [das erste Kind] absichtlich erdrückt zu haben und ob sie gleich ihre Unschuld beteuerte, so ward sie doch zum Tod verurteilt. [...] Nachdem sie dieses gesprochen, flog eine weiße Taube über ihr Haupt hin; darauf war sie gerichtet.*⁷⁸

Alla figura biblica della colomba, infine, si richiama direttamente la S-I n. 417, *Abkunft der Baiern*, relativa alle origini del popolo bavarese, apparentemente armene, dal monte Arafat dove Noè approdò con l'arca dopo il diluvio universale. A questo proposito è ricordata la grande affidabilità di questo animale, che, inviato dal patriarca in perlustrazione alla ricerca di terre emerse, fa ritorno con un ramoscello di olivo nel becco:

*Das Geschlecht der Baiern soll aus Armenien eingewandert sein, in welchem Noah aus dem Schiffe landete, als ihm die Taube den grünen Zweig gebracht hatte.*⁷⁹

Proprio questo episodio del Vecchio Testamento, indicato da Jacob – come già evidenziato nell'analisi dei *Märchen* – nel capitolo *Bäume und Thiere* della *Deutsche Mythologie* alle radici della ricezione negativa del corvo nella tradizione cristiana⁸⁰, è emblematico ai fini della contrapposizione tra questo rapace e la colomba, così come essa si profila nelle *Deutsche Sagen*. Tutte le figure di corvidi che vi compaiono, infatti, sono portatrici di una polarità negativa, e configurabili come “teuflische Vögel”, in quanto emanazione più o meno indiretta del diavolo nelle sue plurime manifestazioni. Nella saga S-II n. 530, *Der Virdunger Bürger*, il nome del corvo è addirittura utilizzato in un composto, come sinonimo del principe delle tenebre (“der Höllenrabe”⁸¹).

Il primo riferimento al corvo in ordine di apparizione concerne uno dei rari casi di “Vogelverwandlung” della raccolta ed è contenuto nell'epilogo della S-I n. 213, *Der*

⁷⁷ Cfr. Werner Bies, *Taube*, in Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, cit., Vol. XIII, p. 241.

⁷⁸ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 196.

⁷⁹ Ivi, p. 458.

⁸⁰ *Characteristisch ist auch, dass der von Noah aus der Arche gesandte Rabe [...] sich auf einem As niederlässt.* Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, cit., p. 507.

⁸¹ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 609.

Werwolf, saga orale proveniente dalla regione natia dei Grimm, lo Hessen, e composta da più sezioni relative a storie di licantropi. L'ultima, la più breve, narra di due maghi giustiziati a Lüttich nel 1610, i quali avrebbero avuto al seguito un adolescente, che per mano del diavolo sarebbe stato trasformato nell'uccello a questo più vicino, il corvo, durante le razzie compiute dai due uomini in veste di lupo:

*Zu Lüttich wurden im Jahr 1610 zwei Zauberer hingerichtet, weil sie sich in Werwölfe verwandelt und viel Kinder getötet. Sie hatten einen Knaben bei sich von zwölf Jahren, welchen der Teufel zum Raben machte, wenn sie Raub zerrissen und gefressen.*⁸²

Nella S-I n. 290, *Die Altenberger Kirche*, tratta dalle cronache della Turingia, è, invece, un intero gruppo di corvidi – corvi, taccole e cornacchie – che, quali uccelli inferi e al servizio di Satana, nuocciono al missionario Bonifacio, disturbandone le prediche con il loro gracchiare, così che il pio monaco è costretto ad esorcizzare la zona dalla loro presenza con un'apposita preghiera al Signore:

*Einmal als er [= der heil. Bonifacius] es dort unter freiem Himmel tat [= predigte], geschah es, daß eine große Menge Raben, Dohlen und Krähen herbeigeflogen kamen und ein solches Gekrächz und Geschrei anfangen, daß die Worte des heil. Bonifacius nicht mehr konnten verstanden werden. Da bat er Gott, daß er solchen Vögeln in diese Gegend zu kommen nimmermehr erlaube. Seine Bitte wurde ihm gewährt und man hat sie hernach nie wieder an diesem Orte gesehen.*⁸³

Altri due episodi riguardano figure di “stehlende Vögel”⁸⁴, corrispondenti rispettivamente a una taccola e ad un corvo. L'uccello della prima specie è, nella S-I n. 358, *Der schweidnitzer Ratsmann*, (attinta dalle cronache di Slesia del parroco Friedrich Lucae), addestrato da un infido funzionario, devoto “più all'oro che a Dio”, al furto di monete dalla sala del tesoro comunale. La taccola, abilissima ad introdursi attraverso un vetro rotto di una finestra e a prelevare col becco pezzi d'oro e d'argento dal tavolo su cui essi giacciono provvisoriamente ammicchiati, è solita uscire per le sue missioni al crepuscolo, e, nell'efficace e sistematica azione di raccolta, si contrappone, quale occulto “fliegender Bote” notturno, idealmente alle bianche e soccorrevoli colombe di

⁸² Ivi, p. 254.

⁸³ Ivi, p. 319.

⁸⁴ L'arcaico motivo dello “Stehlender Vogel” è dai Grimm inserito tra i nuclei narrativi della *Sagenkonkordanz*, dove, tuttavia, nell'ambito dei richiami alle numerose vicende popolari ad esso riconducibili, non compaiono i corvidi. Cfr. Heinz Rölleke (a cura di), *Sagenkonkordanz*, in *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. II, p. 461.

Aschenputtel. Dall'epilogo della saga si apprende come il volatile sia stato, in seguito, raffigurato insieme al suo padrone in una statua di pietra, collocata sulla balaustra della stessa torre dove l'uomo, una volta scoperto, era stato condannato per punizione a morire di fame⁸⁵.

La stessa inclinazione ad appropriarsi di oggetti luccicanti è ascritta al corvo che sottrae senza essere visto la fede nuziale della contessa Idda, nella S-II n. 507, *Idda von Toggenburg*, risultando così fatale ad un ignaro servitore, che è dal conte ingiustamente accusato e sottoposto ad una fine orrenda⁸⁶.

E' da includere, infine, tra le figure di uccelli diabolici delle *Sagen* anche il gufo, in cui è trasformata la suora Ursel protagonista della S-I n. 131, *Die Tut-Osel*, tratta dalla *Otmarische Sammlung*. La donna, che in vita risultava già sgradita alle consorelle per lo sgraziato contributo vocale nel coro della chiesa, è in morte artefice di apparizioni notturne spettrali disturbatorie nei confronti dei rituali religiosi, che ne rivelano la natura di spirito inquieto e nocivo, lontano dalla sfera celeste delle anime pie. L'operato di un "Teufelsbanner" appositamente convocato, allontana, dunque, Ursel dal convento, trasformandola in un uccello appartenente alla famiglia degli strigiformi, quale il gufo, e relegandola definitivamente nella dimensione infera. L'"incipit" della saga descrive, prima ancora della vicenda, i terrifici effetti del suo epilogo, ovvero il sodalizio sovranaturale di questo rapace con il diavolo, qui rappresentato nella versione tipicamente nordica del "wilder Jäger", detto anche "Hackelberg"⁸⁷. Con esso Ursel, rinominata "Tut-Osel" dalla fantasia popolare, condivide il piacere di aggirarsi nelle foreste delle Turingia e altre località boschive durante le tempeste, per spaventare i viandanti con lugubri grida:

*Mitternachts wann in Sturm und Regen der Hackelberg 'fatscht' und auf dem Wagen mit Pferd und Hunden durch den Thüringerwald, den Harz und am liebsten durch den Hackel zieht, pflegt ihm eine Nachteule voranzufiegen, welche das Volk: die 'Tut-Osel' nennt. Wanderer, denen sie aufstößt, werfen sich still auf den Bauch und lassen den wilden Jäger über sich wegfahren; und bald hören sie Hundebellen und den Waidruf: hu hu!*⁸⁸

⁸⁵ Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 380-381.

⁸⁶ Ivi, p. 570.

⁸⁷ L'origine della natura infernale di questo personaggio è oggetto della S-I n. 171, *Der wilde Jäger Hackelberg*. Cfr. Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 219-220.

⁸⁸ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 335.

Nel passaggio è utilizzato il composto “Nachteule”, termine presente anche nel “Märchen” KHM n. 69, *Jorinde und Joringel*, di Jung-Stilling, che, come abbiamo visto, include tra le accezioni il significato di “Nachtfahrerin” o “Hexe” e allude, pertanto, in modo più marcato di “Eule” alla strega, quale figura femminile asservita a forze maligne⁸⁹.

Alieno da contesti religiosi cristiani e pressoché separato, nella struttura della raccolta, dalle altre “Vogelfiguren”, il cigno compare come personaggio in quasi tutte le saghe storiche comprese nel blocco che va dalla S-II n. 533, *Karl Ynach, Salvius Brabon und Frau Schwan*, alla S-II n. 540, *Die Schwanringe zu Plesse*. Oggetto di questa serie di episodi è il noto motivo dello “Schwanritter”, già trattato relativamente al KHM-I n. 49, *Die sechs Schwäne*, che ad esso è indirettamente riconducibile, costituendone un possibile lontano, astorico antefatto. Tra le versioni presentate dai vari episodi, una delle più riuscite è quella presentata dalla S-II n. 538, *Der Schwanritter*, estrapolata dall’opera omonima di Konrad von Würzburg, poeta alemanno del XIII secolo. In essa il cigno è avvistato da Carlo Magno⁹⁰, a cui si è rivolta la figlia del conte fiammingo Gottfried von Brabant (Goffredo di Buglione) per dirimere una cruciale contesa con lo zio, conte di Sassonia. L’animale – una delle più poetiche “Vogelfiguren” delle raccolte grimmiane – è nel testo descritto come una creatura sovrannaturale, “himmlischer Bote” dal simbolico biancore, mentre conduce per via fluviale con destrezza la navicella contente l’eroe che si batterà per la donna, quale segno del destino di entrambi:

Es ereignete sich aber, daß der König durch ein Fenster schaute; da erblickte er einen weißen Schwan, der schwamm den Rhein herdan und zog an einer silbernen Kette, die hell glänzte, ein Schifflin nach sich; in dem Schiff aber ruhte ein schlafender Ritter, sein Schild war sein Hauptkissen, und neben ihm lagen Helm und Halsberg; der Schwan steuerte gleich einem geschickten Seemann, und brachte sein Schiff an das Gestade⁹¹.

⁸⁹ Cfr. *Nachteule*, Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cit., Vol. XIII, p. 176.

⁹⁰ *Karl der Große, der in verschiedenen Versionen der Schwanritter-Sage auftritt [...] Heinz Rölleke, Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., p. 960.

⁹¹ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, cit., pp. 635-636.

– BIBLIOGRAFIA –

Opere e Saggi di Jacob Grimm:

- *Beweis dasz Minnesang Meistergesang ist* (1807), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Etwas über Meister- und Minnegefang* (1807), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Über das Nibelungen Liet* (1807), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Von Übereinstimmung der alten Sagen* (1807), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (1808), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811), a cura di 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 Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI
- *Die Edda, nebst einer Einleitung über die nordische Poesie und Mythologie, von Friedrich Rühs* (1812), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI
- *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Volkssagen, Märchen und Legenden, gesammelt von Johann Gustav Büsching* (1813), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI

- *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen* (1813), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *'Lohengrin', herausgegeben von Glökle und Görres. Heidelberg bei Mohr und Zimmer 1813* (1813), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI
- *Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend* (1815), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, Vol. VII
- *Ein Märchen* (1816), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1882, Vol. VI
- *Deutsche Grammatik* (1819), Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1840
- *Jomsvikingasaga* (1825), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV
- *Selbstbiographie* (1831), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Wesen der Tierfabel* (1834), in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, a cura di Ludwig Speidel, Meyer & Jessen, Berlin 1911
- *Reinhart Fuchs* (1834), Reimer, Berlin 1834
- *Reinhart Fuchs von Jacob Grimm, Berlin 1834, bei Reimer, CCXCVI u. 452 s.* (1834), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871, Vol. V
- *Vorrede – Deutsche Mythologie* (1835), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, C. Bertelsmann, Gütersloh 1890, Vol. VIII
- *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe* (1835), Marixverlag, Wiesbaden 2007
- *Über meine Entlassung* (1838), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Griechischer Volksglaube aus Heimischen erwiesen* (1845), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871, Vol. V
- *Vorrede – Der Pentamerone oder: Das Märchen Aller Märchen von Giambattista Basile – aus dem neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht* (1846), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften* 8,1 (1890) – *Vorreden*,

Zeitgeschichtliches und Persönliches, a cura di Otfried Ehrismann, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 1992

- *Geschichte der deutschen Sprache* (1848), Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1970
- *Über den Ursprung der Sprache* (1851), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Rede auf Schiller* (1859), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Rede auf Wilhelm Grimm* (1860), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1864, Vol. I
- *Über den Schlaf der Vögel* (1862), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, Vol. VII
- *Über Ossian* (1863), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, Vol. VII
- *Études sur le roman de Renart, par W.J.A. Jonckbloet, Groningue 1863, 405 s.* (1863), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1871, Vol. V

Opere dei fratelli Grimm:

- *Kinder- und Hausmärchen – Die handschriftliche Urfassung von 1810*, a cura di Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007
- *Vorreden der Brüder Grimm, (1812-14)*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997
- *Kinder- und Hausmärchen – Erstdruckfassung 1812-1815*, a cura di Peter Dettmering, Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main 1997
- *Altdeutsche Wälder* (1813-15), a cura di Wilhelm Schoof, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966
- *Vorreden zum ersten und zweiten Band* (1816-18), in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994
- *Deutsche Sagen* (1816-18), a cura di Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994

- *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984, Vol. I-XXXII
- *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm* (1857), a cura di Heinz Rölleke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001, Vol. I-III

Carteggi:

- Herman Grimm und Gustav Hinrichs (a cura di), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, Verlag von H. Böhlau, Weimar 1881
- Heinz Rölleke (a cura di), *Sagenkonkordanz*, in *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart 2006, Vol. II
- Wilhelm Schoof (a cura di), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt Verlag, Berlin – Bielefeld 1953
- Wilhelm Schoof (a cura di), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, Athenäum Verlag, Bonn 1960

Fonti grimmiane relative alle figure animali e alla “Vogelsprache”:

- Aristofane, *Uccelli*, in Aristofane, *Le Commedie*, traduzione e critica di Benedetto Marzullo, Newton & Compton, Roma 2003
- Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Ferruccio Bernini, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1949
- Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, Garzanti Editore, Milano 1987
- Charles Perrault, *Contes*, selezione, introduzione e note a cura di M. Polenghi, Società Editrice Internazionale di Torino, Torino 1932

Opere di autori dello “Sturm und Drang” e dell’età classico-romantica:

- Johann Wolfgang Goethe, *Faust / Urfaust*, testo originale con traduzione e note di Andrea Casalegno, Garzanti Editore, Milano 1999, Vol. I-II

- Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, a cura di Herbert von Einem, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951
- Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993
- Johann Gottfried Herder, *Homer, ein Günstling der Zeit* (1795), in Johann Gottfried Herder, *Ausgewählte Werke*, a cura di Adolf Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880
- Johann Gottfried Herder, *Homer und Ossian* (1795), in Johann Gottfried Herder, *Ausgewählte Werke*, a cura di Adolf Stern, Philipp Reclam jun., Leipzig 1880
- Johann Gottfried Herder, *Shakespeare* (1773), in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993
- Novalis, *Blüthenstaub*, in *Athenaeum – Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, Vol. I
- Novalis, *Fragmente über Poesie* (1798), in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000
- Jean Paul, *Quelle der romantischen Poesie* (1804), in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000
- Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), a cura di William F. Mainland, Basil Blackwell, Oxford 1957
- August Wilhelm Schlegel, *Poesie* (1801), in August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst – erster Teil (1801-1802): Die Kunstlehre*, a cura di Bernhard Seuffert, Verlag von Gebr. Henninger, Heilbronn 1884
- Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente* (1798), in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München – Paderborn – Wien 1967
- Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (1800), in *Friedrich Schlegel – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München – Paderborn – Wien 1967

- Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000
- Ludwig Tieck, *Vorrede*, in Ludwig Tieck, *Minnelieder aus dem Swäbischen Zeitalter* (1803), in *Theorie der Romantik*, a cura di Herbert Ürlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000
- Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), a cura di Martin Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005

Letteratura Critica:

- Walter A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Dr. Martin Sändig OHG, Wiesbaden 1968
- Paul Böckmann, *Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1935
- Johannes Bolte – Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1963, Vol. I-III
- Lucia Borghese, *'Lo Serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2006
- Lucia Borghese, *'Lo Serpe': peripezia di un racconto da Basile ai Grimm*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2007
- Josef Brestel, *Märchen als Lebensdichtung – Das Werk der Brüder Grimm*, Max Hueber Verlag, München 1938
- Domenico Comparetti, *Introduzione in Gli Uccelli di Aristofane*, tradotti in versi italiani da Augusto Franchetti, S. Lapi Tipografo – Editore, Città di Castello 1894
- Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1971
- Otfried Ehrismann, *Vorwort in Über den altdeutschen Meistergesang* (1811), a cura di Otfried Ehrismann, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 1993

- Herbert von Einem, *Anmerkungen*, in Johannes Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, a cura di Herbert von Einem, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951
- Elke Feustel, *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 2004
- Winfried Freund, *Deutsche Märchen – Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1996
- Ulrich Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, Buchdruckerei Max Danielewski, Düren – Rhld. 1932
- Ernst e Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, AULA Verlag, Wiesbaden 1989
- Hermann Gerstner, *Die Brüder Grimm – Ihr Leben und werk*, Wilhelm Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1952
- Gunhild Ginschel, *Der junge Jacob Grimm – 1805-1819*, Akademie Verlag, Berlin 1967
- Gisela Just, *Nachwort*, in *Vogelmärchen*, a cura di Gisela Just, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999
- Karl Knortz, *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur*, Fr. Seybold's Verlagsbuchhandlung, München 1913
- Andreina Lavagetto, *Prefazione*, in Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia* (1800), a cura di Andreina Lavagetto, Giulio Einaudi Editore, Torino 1991
- Ernst Lichtenstein, *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a cura di Paul Kluckhohn e Erich Rothacker, Max Niemeyer Verlag, Halle 1928, Vol. VI
- Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 2005
- Maria Christa Männersdörfer, *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*, Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1965
- Ladislao Mittner, *Ambivalenze Romantiche – Studi sul Romanticismo Tedesco*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina – Firenze 1954
- Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura Tedesca – Dal Pietismo al Romanticismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1964

- Walter Muschg, *Das Dichterische im Werk Jacob Grimms*, in *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, Verlag von Huber & Co., Frauenfeld – Leipzig 1933
- Peter Orton, *Theriomorphism: Jacob Grimm, Old Norse Mythology, German Fairy Tales and English Folklore*, in *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*, a cura di Tom Shippey, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2005
- Kurt Ranke (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2008

Voci utilizzate:

- ❖ Hans-Jörg Uther, *Adler*
 - ❖ Rainer Wehse, *Cinderella*
 - ❖ Carl Lindahl, *Dankbare (hilfreiche) Tiere*
 - ❖ Christoph Daxelmüller, *Divination*
 - ❖ Manfred Grätz, *Ente*
 - ❖ Nikolaus Enkel, *Eule*
 - ❖ Manfred Grätz, *Gans*
 - ❖ Kerstin Rodin, *Hahn, Huhn*
 - ❖ Bernd Steinbauer, *Kranich*
 - ❖ Diann Rusch-Feja, *Nachtigall*
 - ❖ Werner Bies, *Phönix*
 - ❖ Werner Bies, *Rabe*
 - ❖ Werner Bies, *Schwan*
 - ❖ Otfried Ehrismann, *Schwan(en)ritter*
 - ❖ Gundula Hubrich-Messow, *Storch*
 - ❖ Werner Bies, *Taube*
 - ❖ Werner Bies, *Tiermärchen*
 - ❖ Manouela Katrinaki, *Tierverwandlung*
- Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, a cura di Felix Karlinger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973
 - Lutz Röhrich, *Nachwort*, in *Brüder Grimm, Deutsche Sagen*, Goldmann Verlag, München 1999
 - Lutz Röhrich, *Und weil sie nicht gestorben sind...*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2002
 - Heinz Rölleke, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm – Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Fondation Martin Bodmer, Cologny – Genève 1975
 - Heinz Rölleke, *Die Brüder Grimm als Märchensammler und -bearbeiter*, in *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, a cura di Günter Lange, Schneiderverlag, Hohengehren 2007

- Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm – Eine Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2004
- Heinz Rölleke, *Einzelkommentare*, in Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994
- Heinz Rölleke, *Nachweise / Nachwort*, in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001, Vol. III
- Carlo Ferdinando Russo, *Aristofane – Attore di Teatro*, Sansoni Editore, Firenze 1962
- Rudolf Schenda, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, C.H. Beck, München 1995
- Wilhelm Scherer, *Jacob Grimm*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1885
- Wilhelm Schoof, *Einführung in Brüder Grimm, Altdeutsche Wälder*, a cura di Wilhelm Schoof, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966
- Wilhelm Schoof, *Jacob Grimm – Aus seinem Leben*, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn 1961
- Ingrid Spörk, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm*, Hain Verlag bei Athenäum, Meisenheim 1985
- Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart – Berlin 1904
- Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart – Berlin 1914
- Ernest Tonnelat, *Les Frères Grimm*, Librairie Armand Colin, Paris 1912
- Christian Voigt, *Nachwort*, in *Aristophanes – Die Vögel*, traduzione e note a cura di Christian Voigt, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1976
- Ulrich Wyss, *Die wilde Philologie – Jacob Grimm und der Historismus*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1979
- Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia – La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1987

Opere di Consultazione Generale:

- Peter H. Barthel – Paschalis Dougalis, *Was fliegt denn da?*, Franckh-Kosmos Verlag, Stuttgart 2013
- Campanini – Carboni, *Dizionario Latino / Italiano, Italiano / Latino*, Paravia Casa Editrice, Trento 2012
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, traduzione dal francese di Ulrich Köppen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Giuseppe Messina, *Dizionario di Mitologia Classica*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1958
- Lorenzo Rocci, *Greco / Italiano Vocabolario*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012
- Dizionari Sansoni, *Il Sansoni Tedesco – Deutsch / Italienisch, Italiano / Tedesco*, Rizzoli Larousse, Milano 2006
- Thassilo von Scheffer, *Hellenische Mysterien und Orakel*, W. Spemann Verlag, Stuttgart 1948
- Heinrich Willhelm Stoll, *Die Sagen des klassischen Altertums*, Magnus Verlag, Stuttgart 1984
- Renate Wahrig-Burfein, *Deutsches Wörterbuch*, Wissen Media Verlag, Gütersloh – München 2008
- *Die Edda*, a cura di Manfred Stange, Maxiverlag, Wiesbaden 2013
- *Das Nibelungenlied*, a cura di Siegfried Grosse, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002
- *Das Neue Testament*, The Gideons International, Oberägeri (CH) 2005

Gli Uccelli come Figure Liminari nella Concezione Poetica di Jacob Grimm

Die Vögel als Grenzfiguren in der Poesieauffassung Jacob Grimms

– ZUSAMMENFASSUNG –

1. Die Romantik und die Poesieauffassung Jacob Grimms

In Marburg, wohin er im Frühjahr 1802 übersiedelte, um ein Jurastudium anzufangen und in seines Vaters Fußstapfen zu treten, lernte Jacob Grimm den Professor Friedrich Carl von Savigny kennen und war von seiner Persönlichkeit, seiner Kompetenz und seinen Unterrichtsmethoden so fasziniert, dass das dürftige Interesse des jungen Mannes für die juristischen Fächer durch diese Bekanntschaft mehr als ausgeglichen werden konnte. Der Vorschlag Savignys, ihm nach Paris zu folgen, um ihn dort bei Nachforschungen über die Geschichte des Römischen Rechts zu unterstützen, wurde von Jacob darum enthusiastisch angenommen. Dank dieser lehrreichen Zusammenarbeit wird der Pariser Aufenthalt, der von Anfang 1805 bis zum Herbst des gleichen Jahres dauerte, in der Forschung einstimmig als Wendepunkt seines Lebens gedeutet.

Aus dem Brief, den der 22-jährige Jacob zwei Jahre später (März 1807) an seinen ehemaligen Juraprofessor schickte und der nach seinen eigenen Worten eine – ganz unübliche – „Herzensergießung“ darstellte, werden die Gründe ersichtlich, aus denen er sein Jurastudium endgültig abbrach, von jeglichen beruflichen Plänen in diesem Bereich abließ und seiner Karriere eine ganz andere Richtung gab. Denn die Rechtswissenschaft sei seiner Meinung nach keine „richtige“ Wissenschaft, da ihr unverzichtbare Eigenschaften, nämlich „Erfindung, Forschung und Darstellung der Ergebnisse“ fehlten; außerdem hätte sie ihre Perfektion während der Zeit des Römischen Kaiserreiches schon erreicht, daher würde ein ernsthaftes Studium dieser Disziplin letzten Endes auf den Geist und das Wesen der römischen Kultur zurückführen. In den dramatischen Jahren der französischen Besatzung Deutschlands jedoch hielt Jacob es für viel wichtiger, sich mit etwas zu beschäftigen, das dem Vaterland einen Gewinn

ganz anderer Art bringen könne: Die Erschließung der alten deutschen Poesie sollte einen persönlichen Beitrag zu der unentbehrlichen Einheit des deutschen Volkes leisten und stand seinen Neigungen viel näher als die Jurisprudenz. Sein Vorhaben, aus dem sich allmählich ein Interesse zur Sammlung, Untersuchung und Veröffentlichung (als Mittel gleichzeitig zur Bewahrung und Verbreitung) alter volkstümlicher Urkunden wie zum Beispiel Lieder, Sagen und Märchen entwickelte, wurde von ihm als „Studium der Geschichte der Poesie“ – das heißt vor allem der älteren deutschen Poesie – bezeichnet:

Allein ich werde jetzt mit mehr Neigung zum Studium der Geschichte der Poesie und Literatur überhaupt hingezogen⁹².

Wie Jacob seine Geschichte der Poesie begriff, kann allein aus verstreuten Bemerkungen, aus Aufsätzen und Rezensionen, die seit 1807 in unterschiedlichen Zeitschriften erschienen, aus Vorreden und Einleitungen zu seinen Werken und nicht zuletzt aus dem Briefwechsel mit anderen Gelehrten rekonstruiert werden, da er darüber keine eigenständigen theoretischen Abhandlungen verfasste. Seine Beschäftigung mit den Dokumenten der altdeutschen Poesie wie auch mit denen ausländischer Literaturen, die mit den deutschen in Verbindung gebracht werden konnten, war äußerst intensiv: Die Texte wurden von ihm in Bibliotheken aufgespürt, mitunter überhaupt erst entdeckt, aus Handschriften geduldig abgeschrieben, inhaltlich und unter sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht, kommentiert und schließlich veröffentlicht, oft einhergehend mit mühsamen Verhandlungen mit Verlegern. Dabei verfolgte er den einzigen Zweck, diese wertvollen Kulturgüter dem Verfall und dem Vergessen zu entreißen.

Auf Grund dieses wissenschaftlichen, auf Sorgfalt und Gründlichkeit beruhenden Verfahrens, das darauf abzielte, systematisch den Gegenstand der Forschung zu Tage zu fördern und ihn einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, gilt Jacob als Vater *par excellence* der sich als neue Wissenschaft konstituierenden Germanistik. Dabei unterschied er sich beträchtlich von anderen – sowohl bereits verstorbenen als auch zeitgenössischen – Forschern, was seine Ansichten und Methoden betrifft (darunter das unverrückbare Festhalten an der Integrität des Textes).

⁹² Wilhelm Schoof (Hrsg.), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt Verlag, Berlin – Bielefeld, 1953, S. 30.

Das mit seinem Bruder Wilhelm geteilte Interesse für die Werke der alten deutschen Volkspoesie und das eifrige Sammeln und Erforschen derselben rückten die beiden in die Nähe anderer Romantiker ihrer Zeit, unter diesen vor allem Clemens Brentano und Achim von Arnim, welche zum literarischen Kreis Savignys gehörten. Diese zwei schon einem breiten Publikum bekannten Schriftsteller griffen auf die von den zwei jungen Männern gesammelten Volkslieder zurück, um den zweiten und dritten Band von *Des Knaben Wunderhorn* zu vollenden. Ihrerseits halfen sie den Grimms Materialien auszusuchen und herauszugeben, wofür ihre bereits bestehenden Verbindungen mit verschiedenen Verlegern hilfreich waren. Den nötigen Anstoß zu einer eigenen Ausgabe der Volksmärchen hat Arnim den Brüdern während einer seiner letzten Besuche gegeben, woraus schließlich 1812 die Veröffentlichung des ersten Bands der *Kinder- und Hausmärchen* resultierte, welche zweifellos einen der Gipfel der deutschen Romantik darstellen. Wegen dieser äußerst fruchtbaren Zusammenarbeit spielt Kassel – Wohnsitz der Grimms und Treffpunkt mit Brentano und Arnim – eine mit Heidelberg vergleichbare Rolle für die Hochromantik (genau wie Jena für die Frühromantik).

Mit Brentano hatte Jacob unter anderem – wie sein bedeutsamer Brief an ihn vom 22. Januar 1811 zeigt – das umfassende Projekt eines sogenannten *Altdeutschen Sammlers* geplant, das ausschließlich aus mündlichen Zeugnissen bestehen sollte, die in allen Teilen Deutschlands gesammelt werden sollten. Im Gegensatz zu Arnim aber, mit dem die Grimms bis zu seinem vorzeitigen Tod (1831) befreundet waren, erwies sich Brentano bald als unzuverlässig und auch psychisch instabil, was zu einem plötzlichen Abbruch jeden Kontakts führte.

Was Jacobs poetologische Konzeption betrifft, weisen insbesondere seine frühen Aufsätze (ab 1807), seine Bücher (ab 1811) und der Briefwechsel in dieser Zeit Berührungspunkte mit den Frühromantikern sowie mit einigen großen Denkern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, unter denen Johann Gottfried Herder, als Vorläufer der romantischen Bewegung, die wichtigste Rolle spielte. Jacob Grimm ist insofern Romantiker, als er sich der aufklärerischen Geschichtsvorstellung entgensetzte, dafür aber die Erfüllung der Natur durch geistige Kräfte anerkannte und die Poesie als ein alles durchdringendes, gar heiliges, schöpferisches Wesen betrachtete.

So wird die Geschichte von ihm nicht als eine unaufhaltsame Reihe allmählichen Fortschritts konzipiert, er vertritt vielmehr eine organische Weltanschauung, die alle Dinge als Ausdruck eines universell gültigen Lebenszyklus auffasst. Dementsprechend

folgt notwendigerweise – oder sogar ‚physiologischerweise‘ – einem von Harmonie und Vollkommenheit geprägten Zeitalter eins des Verfalls und des Verderbens (der oftmals als archaisch, also vorzeitlich begriffene Mythos des „goldnen Zeitalters“ wird von Jacob darum als immer noch wirksames Konzept betrachtet). Zu dieser Vorstellung gehört auch, dass die nicht wiederholbare, endgültig verlorene, ursprüngliche Phase der Menschheit durch Unschuld und Einfalt charakterisiert sei, dank denen die ersten Menschen über eine unmittelbare Beziehung zur Natur verfügten; daher wäre ihnen die Stimme Gottes noch vernehmbar gewesen, und sie würde gelegentlich in ihrer Poesie nachhallen (Brief an Arnim vom 20. Mai 1811). Auf der folgenden Stufe hätte sich der Mensch von der Natur entfernt, seine Unschuld wäre durch Gelehrsamkeit, Bewusstsein und Künstlichkeit verloren gegangen. Als der größte Verlust erweise sich das Schweigen Gottes, infolgedessen die Völker den Sinn ihres gemeinsamen Schicksals in der Geschichte nicht mehr wahrnehmen würden:

*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.*⁹³

Aus poetologischem Gesichtspunkt spiegelt sich dieser Übergang in der Ersetzung der Naturpoesie durch die Kunstpoesie wider, wobei erstere als eine chorartige Äußerung gilt, die bedeutsame geschichtliche Ereignisse erzählt, ohne auf einen Verfasser hinzuweisen, da das Werk nur als spontanes Erzeugnis des ganzen Volkes zu betrachten sei, während zweite eine Produkt der Phantasie und Erfindung eines einzelnen Individuums sei, das ausschließlich seine persönlichen Gefühle oder Überlegungen darstellt, seine Erfahrung für allgemeingültig erklärt und die ursprüngliche Einfalt zugunsten der förmlichen Regel aufgibt. Der Vergleich dieser zwei poetischen Kategorien mit dem Ergebnis, dass die Dokumente der Naturpoesie bewahrt und aufbereitet werden müssen, ist nicht nur ein zentrales Thema in Theorie und Werk Jacob Grimms, sondern sogar der eigentliche Ausgangspunkt seines Forschungsprogramms. Hierauf bezog er sich schon in seinen ersten Aufsätzen und Einleitungstexten. In *Über das Nibelungen Liet* (1807) übt er scharfe Kritik an Johann Jacob Bodmer, der in seiner Ausgabe des Nibelungenlieds die Struktur des mittelhochdeutschen Epos willkürlich verändert habe, angeblich um dem Text mehr

⁹³ Jacob Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang*, hrsg. v. Otfried Ehrismann, Olms – Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York 1993, S. 6.

Einheit zu verleihen. Deswegen warf Jacob ihm zwei unverzeihliche Fehler vor: Bodmer habe ein Werk der Naturpoesie willkürlich verdorben und folge der falschen Vorstellung, dass diese vollendete Art Poesie den Beitrag eines Gelehrten brauchen würde, um „mehr poetische Einheit“ zu erlangen⁹⁴.

In diesem und anderen Werken, die für sich genommen jeweils einen Teil einer nie zu einem abgeschlossenen Werk gereiften „Geschichte der altdeutschen Poesie“ ausmachen, zeigt Jacob seine Begeisterung für die Naturpoesie und ihre Eigentümlichkeiten, die er denen der Kunstpoesie gegenüberstellte: In der einen herrsche der Naturgeist, der ein gleichsam sich selbstdichtendes Epos hervorbringe, das weder Erfindungen noch Zusätze eines anderen braucht, bei der anderen, die von ihm oft einfach „die künstliche“ genannt wird, hat das Wort „Kunst“ keinerlei positive Bedeutung mehr. Die Dichotomie „Natur- vs. Kunstpoesie“ bestimmt die ganze Poesieauffassung Jacob Grimms und wurde von ihm selbst als paradigmatisch bezeichnet. In der Einleitung zu seinem 1811 erschienenen ersten Buch, *Über den altdeutschen Meistergesang*, erläutert er, wie unverzichtbar diese Unterscheidung sei, um die Geschichte der Poesie zu begreifen, obwohl er zugeben müsse, dass Überschneidungen zwischen den zwei Gebieten nicht ganz auszuschließen seien⁹⁵.

Wie die „Naturpoesie“ spontan und mühelos aus sich selbst zu entstehen scheint, bleibt jedenfalls ein Geheimnis, das Jacob jedem anderen Wunder der Natur (dem Ursprung des Alls zum Beispiel oder der Bewegung der Sterne) gleichstellte und von dem er deswegen äußerst fasziniert war. In dem Brief an Arnim vom 20. Januar 1811 erklärte er seinem Freund, mit dem er schon ein paar Jahre früher einen Streit just über das Thema „Natur- vs. Kunstpoesie“ ausgefochten hatte, wie „unerklärlich“ der Prozess der selbstdichtenden Poesie wird bleiben müssen. Vor ihm darf der Mensch sich nur verwundern, seine Grenzen anerkennen und sieht sich schließlich gezwungen, seinen Glauben zu verstärken⁹⁶.

Diese Faszination Jacob Grimms für das Irrationale und seine Verwerfung einer durch Ratio geleiteten Literatur, die sich moralische und belehrende Zwecke setzt, prägte schon von Anfang an die ganze deutsche Romantik. In einem ihrer ersten

⁹⁴ Vgl. Jacob Grimm, *Über das Nibelungen Liet*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1869, Bd. IV, S. 2.

⁹⁵ Vgl. Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang* (wie Anm. 2), S. 5.

⁹⁶ Vgl. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart – Berlin, 1904, S. 116.

Dokumente, den 1796 anonym erschienenen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, beginnt der erste, von Wackenroder stammende Aufsatz, *Raffaels Erscheinung*, mit einer scharfen Abgrenzung gegenüber der bisher herrschenden Denkart der Aufklärung, die hier durch die „sogenannten Theoristen“ und die „überklugen Schriftsteller“ vertreten wird. Besonders betont wird hingegen ein starkes Interesse für die rätselhaften Aspekte der menschlichen Seele, unter welchen die Inspiration der Künstler eine Hauptrolle spielt. Die wackenrodersche Künstlerbegeisterung, die von der Kraft der Vernunft weder richtig verstanden noch erklärt werden könne⁹⁷, erscheint also als ein durch Geheimnis und Heiligkeit verschleiertes Phänomen und erweist sich in dieser Hinsicht als durchaus vergleichbar mit der grimmschen Naturpoesie. Während aber die künstlerische Inspiration nach Wackenroder ein Zeugnis des göttlichen Willens ist, weswegen an ihr nur wenige „Auserwählte“ teilhaben können, wird die Kunst von Jacob als eine individuelle Erfahrung interpretiert, die – obwohl einem physiologischen und schicksalhaften Zyklus folgend, der auf alles und jeden wirkt – die ursprüngliche, gemeinschaftsstiftende Funktion der Naturpoesie ersetzt hat.

Noch in dem oben erwähnten Brief an Arnim erläutert Jacob Grimm metaphorisch den Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie, indem er die letztere mit einer kleinen und begrenzten Kammer vergleicht:

*Ich sehe also in der Kunstpoesie [...] eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen; in jener ein reines Kämmerlein, in dieser ein ganzes Land [...]*⁹⁸

Die gleichsam grenzenlosen Räume, die Jacob Grimms Meinung nach nur eine ursprüngliche und an die Natur gebundene Poesie dem Leser erschließen kann, führen zu den Ideen zurück, mit welchen am Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts Johann Gottfried Herder als Wegbereiter des „Sturm und Drang“ einen Erneuerungsprozess der deutschen Literatur begann. Das *Journal meiner Reise im Jahre 1769 – 1846* posthum erschienen, also fast achtzig Jahre nach seiner tatsächlichen Abfassung – ist das Tagebuch des damals 25-jährigen Herder, der sich auf einem Schiff von der bisher vom Menschen gesammelten Erkenntnis symbolisch entfernte. Der Text

⁹⁷ Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. v. Martin Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2005, S. 7-8.

⁹⁸ Steig, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm* (wie Anm. 5), S. 118.

ist von derselben Sehnsucht nach Natur, Spontaneität und ursprünglicher poetischer Kraft gekennzeichnet, die auch bei Jacob Grimm zu finden ist. Wie Herder selbst erklärt, hätte unter den bürgerlichen Eigenschaften insbesondere die (von ihm metaphorisch als „Lehnstuhl des Gelehrten“ bezeichnete) Gelehrsamkeit – also genau eine *der* Eigentümlichkeiten der grimmschen Kunstpoesie – die bei den ersten Völkern noch viel lebendigere Handlungslust verdorben. Die theoretische Gegenüberstellung „Natur- vs. Kunstpoesie“, die die Arbeit Jacob Grimms so stark prägte, ist in dem herderschen Aufsatz schon deutlich präsent: Das Epos wird für seine Unschuld, seine Einfalt und seine poetische Stärke gepriesen – das heißt mit kennzeichnenden Qualitäten der Naturpoesie identifiziert – der Wert der alten Poesie wird auf ihre unmittelbare und enge Beziehung mit der Natur zurückgeführt⁹⁹. Der ausschlaggebende Einfluss der Natur auf die Poesie wurde von Herder auch in seinem Aufsatz *Shakespeare* (1773) betont, wo der englische Dramaturg als „Diener der Natur“ charakterisiert und als eine Schamanenfigur dargestellt wird, die auf einem Felsen, umgeben von den tobenden Naturelementen steht¹⁰⁰.

Der Einfluss von Rousseau, auf den er sich in seinem Aufsatz über Ossian explizit bezog, ist in der herderschen Begeisterung für die Kindheit der Völker zu erkennen. Ausgehend vom französischen Philosophen, über Herder, der die Romantik in dieser Hinsicht zweifellos vorwegnahm, bis Jacob Grimm kann demnach ein roter Faden gezogen werden.

2. Die Tierfabel und der Ursprung der Poesie

Unter den ältesten literarischen Gattungen, die spontan als ein chorartiger Ausdruck einer seelisch gleichmäßigen Gemeinschaft entstanden seien und daher zum Bereich der Naturpoesie gezählt werden müssten, spielt in der grimmschen Poesieauffassung die Tierfabel zweifellos eine besondere Rolle. Schon vor der 1807 gefällten Entscheidung, sich dem systematischen Studium der Geschichte der Poesie zu widmen, zeigte Jacob

⁹⁹ Vgl. Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, herausgegeben von Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993, S. 447-457.

¹⁰⁰ Vgl. Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur* (wie Anm. 8), S. 506.

Grimm in seinem Pariser Briefwechsel mit seinem Bruder Wilhelm ein auffälliges Interesse für das Tierepos, in dem Reinhart Fuchs und andere redende Tiere als Zentralfiguren auftauchten: Er weist auf einige von ihm in Bibliotheken wiederentdeckte Handschriften hin, die die Herkunft dieser Fabelfigur erhellen würden (Brief vom 27. Mai 1805). Der Vorsatz, eine gründliche Untersuchung zu diesem Thema anzustellen und darüber einen ausführlichen Text herauszugeben, ist durch Äußerungen in anderen Briefen und Aufsätzen der folgenden Jahre reichlich belegt: Im 1812 in Friedrich Schlegels *Deutschem Museum* erschienenen Aufsatz *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* kündigte Jacob die bevorstehende, zur Zeit aber noch nicht mögliche Veröffentlichung von zwei Versionen der Dichtung an: die eine, die er durch seine damalige Stelle als Bibliothekar bei dem westfälischen König Jérôme Bonaparte (Napoleons Bruder) erhalten hatte, auf Französisch und die andere, die aus einer vatikanischen Handschrift von dem Gelehrten Ferdinand Gloeckle kurz vorher abgeschrieben worden war, auf Mittelhochdeutsch. In dem Aufsatz wird auf den besonders alten Ursprung dieses Tierepos sowie auf seine wichtige Rolle in der Geschichte der alten deutschen Poesie hingewiesen; außerdem wird jegliche künstliche Erfindung Einzelner im Zuge seiner Entstehung mit Sicherheit ausgeschlossen, was, wie schon gezeigt, aus Jacobs Sicht gewiss einen Vorzug darstellte. Hauptsächlich würde der Wert dieses „merkwürdigen Lieds“ darin bestehen, dass es auf einen uralten „Kreis von Sagen“ zurückgeführt werden kann, welcher sich seit jeher um die Tierfiguren des Fuchses und des Wolfs dreht, und somit zu einer Gruppe von Texten gehört, die eine alte Grundlage der Volkspoesie bilden. Dank seiner „fortschreitenden Handlung“ sei *Reinhart Fuchs* als echtes Epos zu betrachten:

Wir werden uns bestreben, in einer umständlichen [...] 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 [...].¹⁰¹

Das Interesse des Menschen für das geheimnisvolle Leben der Tiere wird von ihm mit Nachdruck als der wesentliche und ursprüngliche Kern dieser literarischen Gattung angesehen, während die satirischen, moralischen oder lehrhaften Zwecke – welche zum

¹⁰¹ Jacob Grimm, *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812), in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1869, Vol. IV, S. 53.

Beispiel die äsopischen und die phädrischen Texte kennzeichnen – als sekundär, als spätere Eingriffe betrachtet werden. Die Tierfabel schreibe den Tieren menschliche Gesinnungen und Schicksale zu. Gerade diese Mischung menschlicher und tierischer Eigenschaften verliehen der Handlung einen besonderen „Reiz“:

[...] die Thiere gewinnen eine sonderliche Bedeutsamkeit, ohne welche die Poesie nimmer etwas von ihrem Wesen zu sagen gehabt hätte.¹⁰²

In der Rezension von Ferdinand Weckherlins *Beiträgen zur Geschichte altdeutscher Sprache und Dichtkunst*, die auch 1812 publiziert wurde, zeigte Jacob nochmals sein großes Interesse für den Gegenstand, den Weckherlin in seinem Werk mitunter ebenfalls thematisierte. Bei dieser Gelegenheit zeigte er unter anderem, dass dieser alte Zyklus aus mehreren Versionen bestehe, die aus verschiedenen Zeiten stammten und mit neuen Versen die Handlung des Epos fortlaufend bereicherten, ohne es jedoch zu einem definitiven Ende zu führen: In diesem Sinn könnte *Reinhart Fuchs* als ein Beispiel wahrer Poesie angesehen werden, die sich ständig erneuert und dennoch in all ihren Versionen auf den gleichen Kreis von Sagen zurückgeht, von dem alle Teile ursprünglich abstammen.

Die Herausgabe des *Reinhart Fuchs* sollte von den Brüdern mehrmals verschoben werden, bis sie endlich in der Zeit der Göttinger Professur verwirklicht werden konnte; damals wurde aber die Abfassung des Werks allein von Jacob unternommen und vorangetrieben. Darum heißt es auch in der Vorrede der *Deutschen Rechtsaltertümer* (2. Auflage, 1848), dass der Band von ihm „mit der größten Lust geschrieben“ worden sei. In dem 1834 schließlich erschienenen *Reinhart Fuchs*, bestehend aus einem breiten essayistischen Teil und aus den mittelhochdeutschen, altholländischen und lateinischen Versionen des berühmten Tierepos, erweist sich das erste Kapitel, *Das Wesen der Thierfabel*, als besonders bedeutsam, was die grimmsche Poesieauffassung betrifft. Eine eindrucksvolle Personifizierung der Poesie steht am Anfang des Aufsatzes: Sie erscheint als eine zeitlose, selbstständige und mit eigenem Willen begabte Frauengestalt, die ihre Macht auf die ganze Welt ausübt und sich vor allem mit den Schicksalen und Begebenheiten der Menschen beschäftigt. Damit nicht zufrieden hätte sie schließlich entschieden, auch das „verborgne“ Leben der Tiere zu behandeln und es in ihren Wirkungskreis zu integrieren. Die Benennung der Tiere, die eine Geschlechts-

¹⁰² Ebd., S. 54.

und Charakterzuweisung impliziert, wird von Jacob als eine der ersten poetischen Taten der Sprache und zudem als notwendige Voraussetzung für die Geburt der Tierfabel betrachtet.

Die Schöpfung der Tierfabel wird von ihm als unmittelbarer Ausfluss des einst viel engeren Verhältnisses zwischen Menschen und Tieren¹⁰³ angesehen, wodurch sie als ein nicht nur spontanes, sondern sogar „notwendiges“, fast unvermeidliches Ereignis zu betrachten wäre. Die Hauptrolle in diesem Prozess hätte die naturverbundene Vorstellungskraft der Ur-Völker gespielt, die die Grenzen, die den Menschen vom Tier trennen, überschritten und den letzteren Sprachfähigkeit sowie menschliche Handlungsweisen und Sinnlichkeit verliehen. Wie es schon über zwanzig Jahre vorher in den ersten Aufsätzen zu diesem Thema zu lesen war, wird hier noch einmal bekräftigt, dass gerade in der engen Verwobenheit des menschlichen mit dem tierischen Element der Grund des außergewöhnlichen Reizes dieser alten literarischen Gattung liegt – ein Moment, das sogar „im übrigen Epos“ nicht zu finden sei.

Des Weiteren gruppiert Grimm die Tiere in seinem Text den gemeinsamen Eigenschaften gemäß, woraus er schließt, für welche Funktion sie in der Tierfabel geeignet erscheinen: Als für die Fabel besonders brauchbare Protagonisten sieht er die „Bewohner einheimischer Wälder“ an, da dem Leser exotische Kreaturen „fremd“ und zahme Tierarten wie Hund, Ochse oder Pferd im Endeffekt „zu prosaisch“ wären. In diesem Zusammenhang ist Grimms Urteil über die Vögel besonders interessant, da er ihnen eine eigentümliche Bedeutung zuschreibt. Zunächst wird von ihm ihre Flugfähigkeit betont, wodurch sie sich von der Gruppe der Säugetiere – zu denen auch der Mensch gehört – drastisch unterscheiden:

*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.*¹⁰⁴

Zweitens wird ihnen eine geisterhafte, unheimliche Unruhe zugesprochen, derentwegen sie zum Epos nicht sonderlich geeignet wären, dafür aber zum Drama. In diesem

¹⁰³ Der Verlust eines engeren Verhältnisses des Menschen mit der Natur – welches zur Zeit der Ur-Völker noch bestanden habe – gilt bei Jacob Grimm wie auch bei den anderen Romantikern als einer der größten Nachteile der Gegenwart.

¹⁰⁴ Jacob Grimm, *Wesen der Thierfabel*, in *Aus den kleineren Schriften von Jacob Grimm*, hrsg. v. Ludwig Speidel, Meyer & Jessen, Berlin 1911, S. 352.

Zusammenhang verweist er auf das berühmte Theaterstück des griechischen Dichters Aristophanes: *Die Vögel* (erstmals im Jahr 414 v. Chr. in Athen aufgeführt):

*Den Vögeln ist eine geisterhafte Unruhe eigen, die dem Epos nicht zusagt, desto mehr dem aristophanischen Drama.*¹⁰⁵

Obwohl die Vögel auf Grund ihrer Eigenschaften für die Verwendung in der Tierfabel den Säugetieren nachstehen würden, gäbe es dennoch bestimmte Arten, die ausnahmsweise für diese Gattung mehr geeignet („geschaffen“) wären: Dies ist der Fall beim Hahn, beim Sperling und bei der Lerche, das heißt bei Vögeln, mit denen der (deutsche) Mensch eine größere Vertrautheit hat, wenngleich sie ihr wildes Wesen noch teilweise behalten hätten. Trotz ihrer allgemeinen „Fremdheit“, die der Tatsache zuzuschreiben sei, dass sie der Sphäre „der Luft“ angehören, faszinieren die Vögel den Menschen nichtsdestoweniger, insofern sie die Verkörperung eines seiner ältesten Wünsche sind: die Möglichkeit, den Erdboden zu verlassen und zu fliegen. Insofern kommt ihnen eine besondere, tiefere Bedeutung zu, die schon die antiken Dichter in ihren Werken hervorgehoben hätten.

Das von Jacob erwähnte Lustspiel von Aristophanes, das seiner Meinung nach als ideales literarisches Vorbild gelten könnte, bietet – neben zahlreichen Belegen ihrer Relevanz im griechischen Mythos und Volksglauben – ein Bild von ihnen, das letzten Endes als zweideutig und beunruhigend gedeutet werden kann: Die zwei Athener Exilanten, Peithetairos und Euelpides, gründen infolge einer Vereinbarung mit Tereus-Wiedehopf¹⁰⁶ und seinen Untertanen-Vögeln eine Stadt, die zwischen Erde und Himmel liegt und die als ein Alternativentwurf zu Athen, wo das Leben zu riskant und mühevoll geworden ist, gelten sollte. Die neue Gesellschaftsordnung, die der Bau von „Nephelokokygia“, beziehungsweise die „Stadt von Kuckucken und Wolken“, angeblich hervorrufen würde, ist in der Tat nicht nur ‚in der Luft schwebend‘, aber von mehreren Gesichtspunkten aus auch gefährlich und rückwärtsgewandt. Die Stadt der Vögel steht hier für eine Lösung, die unsichere Folgen nach sich ziehen würde, und könnte durchaus als literarisierter Ausdruck jener bemerkenswerten Passage aus Jacob Grimms *Wesen der Thierfabel* interpretiert werden, in der er ihnen die Eigenschaft der „Unruhe“ zuschreibt. Denn die Tiere scheinen hier durch „Hybris“, das heißt Übermaß

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Nach dem berühmten Mythos – der in den *Metamorphosen* von Ovid auch behandelt wird – wurde Tereus von den Göttern infolge seiner Untaten in einen Wiedehopf verwandelt.

und Überheblichkeit, gekennzeichnet. So kündigt ihr Aufstand gegen die Götter, durch den ihre einstmalige Vorherrschaft wiederhergestellt werden sollte, tatsächlich einen Rückschritt an, der die Menschen in eine Ur-Zeit zurückversetzen könnte. Diese Zeit wäre mit Zwitterwesen, halb Mensch, halb Tier bevölkert, eine Epoche, die der der olympischen Götter vorgelagert ist, ein primitives, chaotisches Zeitalter.

Andere Passagen in *Wesen der Thierfabel* erinnern daran, dass der Vogelflug von den Wahrsagern des Altertums häufig als Vorzeichen schlechthin betrachtet wurde, und darüber hinaus an den auffälligen Stimmapparat der Vögel, die dem Menschen für lange Zeit Anlass gegeben hätte zu glauben, dass diese Tiere sich miteinander in einer eigenen Sprache, der sogenannten „Vogelsprache“, unterhalten könnten.

Traditionell verknüpft mit dieser Sprachfähigkeit sei die Vermutung eines ausgesprochenen Interesses der Vögel für die Begebenheiten der Menschen¹⁰⁷, von deren Schicksalen sie während ihrer Flugwanderungen erfahren würden und über die sie sich austauschen würden. Von welcher Relevanz diese Angewohnheit in den Volkserzählungen gewesen sei, hebt das Märchen hervor, das Jacob Grimm aus der Sammlung *Pentamerone* (1634) von Giambattista Basile frei übersetzte und 1816 – also in der Zeit zwischen der Veröffentlichung der *Kinder und Hausmärchen* und der *Deutschen Sagen* – anonym und mit dem vielsagenden Titel *Ein Märchen* herausgab. In diesem Text, der Basiles „cunto“ (‚Erzählung‘) *Lo Serpe* entspricht und der in der literarischen Produktion Grimms ein außergewöhnliches Werk darstellt¹⁰⁸, wird die Königstochter Grauhild durch die Gesänge der Vögel über den gesundheitlichen Zustand und den Aufenthaltsort ihres schwer verletzten Verlobten informiert, so dass sie sein Leben retten und ihrer Liebesgeschichte ein glückliches Ende geben kann. Bei der Vorstellung des Waldvögleins weicht Grimms Übersetzung vom Original in auffälliger Weise ab, indem er die verschiedenen Vogelarten auf eine durchaus eigentümliche Art einführt.

¹⁰⁷ *In ihrem Geschrei und Gespräch (das Begabte verstehn lernen) unterhalten sie [die Vögel] sich von unserm Geschick, von unsern Begebenheiten.* Grimm, *Wesen der Thierfabel* (wie Anm. 13), S. 352.

¹⁰⁸ Im Gegensatz zu seinem Bruder Wilhelm war Jacob Grimm prinzipiell gegen die Übersetzung literarischer Werke, da diese ihre Integrität beeinträchtigen würde, daher kann *Ein Märchen* als Ausnahme gelten. Eine weitere Ausnahme gibt es auch im Bereich der Tierfabel: Sie betrifft einen Auszug aus dem altfranzösischen Epos *Roman de Renard*, der als Anhang zu dem Aufsatz *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812) publiziert wurde und der die beunruhigende und geisterhafte Figur eines Sperlings als Protagonisten hat.

Thematisiert werden die Besonderheiten der Vögel auch in anderen Schriften Grimms, die von ihm in verschiedenen Perioden verfasst wurden. Im 21. Kapitel der *Deutschen Mythologie* (1835), *Bäume und Thiere*, wird die Funktion mehrerer Vogelfiguren in deutschen Mythen und im Volksglauben analysiert und mit der von ihnen in anderen Kulturen (vor allem der klassischen) zugeschriebenen Rolle verglichen. Grimm konzentriert sich besonders auf das Verhältnis von Göttern und Tieren, das von ihm als ein in jeder Beziehung mit der Natur eng verbundenes aufgefasst wird, in dem alle Geschöpfe als empfindende Wesen betrachtet und für fähig gehalten werden, verschiedene Gestalten anzunehmen. Die Verwandlungen von Göttern in Tiere, unter denen die Vögel am häufigsten genannt werden, werden hier als Grund für die Entstehung heidnischer Tierkulte angeführt. Die Vögel behandelt er nach den Säugetieren und bei dieser Gelegenheit wird neben der Erinnerung an jenes einst engere Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das auch diese Tiere betreffen würde, ihr „geisterhaftes“ Aussehen von neuem hervorgehoben und diesmal im Zusammenhang mit ihrer Flugfähigkeit erörtert:

*Mit den Vögeln lebte das Althertum noch vertrauter, und wegen ihrer grösseren Behendigkeit schienen sie geisterhafter als vierfüssige Thiere.*¹⁰⁹

Diese Bemerkung gehört zu den Erweiterungen der zweiten Auflage der *Deutschen Mythologie* (1844), was nachdrücklich belegt, wie fest diese merkwürdige, schon im Aufsatz *Wesen der Thierfabel* (1834, also ein Jahr vor der ersten Auflage der *Mythologie*) auftauchende Konzeption der Vögel in Grimms Denken verankert war.

Die Untersuchung der Vogelfiguren in der *Deutschen Mythologie* fängt mit der Gruppe der „Hausvögel“ an, unter denen der Hahn die wichtigste Rolle spielt, und wird mit der der „wilden“ fortgesetzt, die aus zahlreicheren Arten bestehen und ausführlicher behandelt werden. Unter diesen wird der Rabe als eine Hauptvogelfigur in den germanischen Mythen, Sagen und Märchen, wie auch als Beispiel¹¹⁰ der traditionellen Boten- und Kundschafterfunktionen, die den geflügelten Kreaturen in vielen Kulturen zugeschrieben werden, vorgestellt.

¹⁰⁹ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie – Vollständige Ausgabe*, Marixverlag, Wiesbaden 2007, S. 505.

¹¹⁰ Genannt werden die zwei Rabenfiguren Huginns und Muninns, die der nordischen Mythologie gemäß Wotan von den Weltbegebenheiten zu benachrichtigen pflegten.

Die *Geschichte der deutschen Sprache* (1848) enthält ein ganzes Kapitel über die Falkenjagd, in dem diese alte Praxis als Gipfel des Jagdwesens und eines der bemerkenswertesten Resultate des zwischen Menschen und Tieren gepriesenen Bundes präsentiert wird. Er sei das Ergebnis eines alten Lebensstils, der den Menschen – nicht nur bei der Falkenjagd – täglich in Kontakt mit Natur und Tierwelt brachte und dessen Auswirkungen auf die deutsche Sprache und Kultur belegbar seien, was Grimm im ersten Teil seines Werks zeigt. Die Falkenjagd wird von Grimm unter poetischen und bildschöpferischen Gesichtspunkten behandelt und, obgleich er durchaus anerkennt, dass sie auch in mehreren asiatischen Ländern seit jeher bekannt war, wird sie als eine Tätigkeit bezeichnet, die in Europa besonders von den deutschen Völkern betrieben wurde, was sie von den romanischen unterscheiden würde.

In der Widmung für seinen Freund, den Philologen Karl Lachmann, bezeichnet Grimm sein Werk als ein politisches, da er sich vorgenommen habe, die entscheidende Rolle des deutschen Volks in der europäischen Geschichte zu erhellen. Darum bezieht er sich unter anderem auf die aktuelle revolutionäre Lage im Jahre 1848. Um die Freiheit, die im Zuge der Revolution ganz gewiss errungen werden würde, plastisch darzustellen, bedient er sich in einer Passage seltsamerweise des alten märchenhaften Bildes der Vögel, die das Leben der Menschen von einer erhobenen Position her (sitzend auf einem „Dach“) beobachteten und den zu erwartenden Ausgang voraussagten:

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 [sic]. O dasz sie bald nahe und nimmer von uns weiche.¹¹¹

Diese Überblendung von mythischen Vogelfiguren und aktueller politischer Lage erinnert an das schon erwähnte aristophanische Drama, in dem die schwere Krise Athens, die im zeitlichen Umfeld der Entstehung des Stücks herrschte, als implizite Voraussetzung der Handlung zu betrachten ist. Jacob Grimm war übrigens sowohl aus beruflichen Gründen als auch wegen seiner Überzeugungen in die aktuellen, politischen Ereignisse involviert: Er nahm unter anderem 1814-15 als hessischer Diplomat am Wiener Kongress teil und war 1848 Abgeordneter in der Frankfurter

¹¹¹ Jacob Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York 1970, S. IV.

Nationalversammlung; ferner wurde er infolge seines Protests gegen den antiliberalen Kurswechsel, den Ernst August I. 1837 im Königreich Hannover einleitete, als Göttinger Professor entlassen und darüber hinaus des Landes verwiesen.

Ein ausgesprochenes Interesse für die Vögel, das gelegentlich in ein naturwissenschaftliches Interesse münden kann (als solche ist es schon in der *Falkenjagd* teils wahrnehmbar), liegt auch dem Aufsatz *Über den Schlaf der Vögel* zugrunde, den Grimm 1862 – also ein Jahr vor seinem Tod – verfasste und in einer seiner an der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gehaltenen Vorlesungen aufgriff. In ihm thematisiert er die merkwürdige Stellung, die ein Großteil dieser Tiere beim Schlafen einnehme. Fasziniert deutet er sie als Inbegriff ihres Naturgeheimnisses. Namentlich wird der „Bergung des Kopfs im Gefieder“ wie auch dem bei mancher Vogelart oft gleichzeitig auftretenden „Emporziehen des einen Beins“ eine tiefe Bedeutung verliehen, indem er sie als unwillkürliche Zeichen dieser Lebewesen deutet, die auf die größtenteils noch unerforschten Einflüsse der Nacht zurückzuführen seien. Hier nähern sich die grimmschen Annahmen dem Thema des Unbewussten, das erstmals in den *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) durch den Frühromantiker und Naturforscher Gotthilf Heinrich Schubert entwickelt wurde.

Das Phänomen des Versteckens des Schnabels unter dem Flügel wird von Grimm, der sich als „ein unbewandter Naturforscher“ bezeichnet, im Aufsatz systematisch in Bezug auf jede Vogelart analysiert, um eine – seiner Ansicht nach bestehende – Lücke der Ornithologie zu schließen. Besonders auffällig ist die große Zahl der Schriften über Vögel, die Grimm bekannt waren, die er erwähnte und kommentierte¹¹².

3. Vogelfiguren in der Erstdruckfassung der *Kinder- und Hausmärchen*

Als Geschöpfe, die den schon immer gehegten Wunsch des Menschen verkörpern, sich fliegend vom Erdboden und symbolisch – wenn auch nur zeitweilig – von den mit ihm verknüpften Problemen zu entfernen, nehmen die Vögel eine Hauptrolle im Volksmärchen ein, was von einem anthropologischen und ethnologischen Gesichtspunkt aus dadurch erklärt werden kann, dass die Traumerlebnisse eines jeden

¹¹² Vgl. Jacob Grimm, *Über den Schlaf der Vögel*, in Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884, B. VII, S. 485-498.

Volks die ursprüngliche Quelle der verbreitetsten Märchenmotive darstellten. Diese Motive kann man im Wesentlichen als Wunscherfüllungen sowie groteske oder erschreckende, aus Alpträumen entspringende Situationen verstehen¹¹³. Die außergewöhnliche Häufigkeit von Vogelfiguren, wie sie in den Märchen aller Völker zu finden ist, wird von Gisela Just im Nachwort des von ihr herausgegebenen Bandes *Vogelmärchen* nicht bloß konstatiert, sondern auch als bemerkenswertes Faktum hervorgehoben¹¹⁴.

In den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm erweisen sich die Vögel als stratifizierte, als komplexe Figuren, weil sie auf eine Vielzahl heidnischer und christlicher Mythen und Wunschvorstellungen verweisen. Sie verfügen über Verbindungen ins Jenseits und spielen in den Märchenhandlungen eine für das Schicksal der Menschen entscheidende Rolle, was auch mit der Lesart Jacob Grimms übereinstimmt.

Die für diese Arbeit durchgeführte Untersuchung betrifft die Erstdruckfassung der Sammlung, die aus zwei, 1812 und 1815 erschienenen Bänden besteht und die, im Gegenteil zu den folgenden Ausgaben, die später allein von Wilhelm überarbeitet wurden, vorwiegend unter der Leitung Jacobs und seinen wissenschaftlichen Richtlinien gemäß verfasst wurden. Die Mehrheit der Vogelfiguren findet sich im ersten Band, wo in wohl über einem Drittel der Märchen (33 von 86) mindestens eine von ihnen zu verzeichnen ist, während im zweiten das Verhältnis um ein Zehntel sinkt. Insgesamt findet man in über einem Viertel der Märchen eine Vogelfigur, die entweder einer gewissen Vogelart, der bloßen, eventuell in den Koseformen „Vöglein“, „Vögelchen“ deklinierten Gattung oder einer fantastischen, aus uralten Mythen entspringenden Gestalt (Vogel Greif, Vogel Phönix) entsprechen kann.

Wie jede andere Figur einer literarischen Gattung, die die Züge der mündlichen Überlieferung bewahrt – was als ein programmatisches Merkmal der grimmschen Sammlung gelten muss –, müssen in diesem Fall die Vögel als Träger der Handlung betrachtet werden, das heißt, sie stellen in der Erzählung nie bloß beschreibende Elemente dar (übrigens wird in der Regel nichts im europäischen Volksmärchen erwähnt, was für die Handlung nicht unbedingt nötig ist). Trotzdem werden sie

¹¹³ Vgl. Ulrich Funke, *Enthalten die deutschen Märchen Reste der germanischen Götterlehre?*, Buchdruckerei Max Danielewski, Düren – Rhld. 1932, S. 80.

¹¹⁴ Vgl. Gisela Just, *Nachwort in Vogelmärchen*, hrsg. v. ders., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 159-161.

höchstens durch ein Adjektiv gekennzeichnet, das meistens auf ihre Farbe hinweist, um ihnen eine allegorische Bedeutung zu geben. Häufig treten sie als Jenseitswesen auf und mit den Menschen als gleichrangige Figuren in Kontakt, was Max Lüthi als „Eindimensionalität“ des europäischen Volksmärchens beschreibt¹¹⁵.

Obgleich sich die Märchentitel in großer Zahl auf Vögel beziehen, gelten diese nur in vier Tierfabeln und in fünf Tierschwänken als Protagonisten, während sie in den Zaubermärchen (Märchen, in denen die Realität durch die Zauberkunst beeinflusst werden kann), die den Großteil der Episoden, in denen sie auftreten, ausmachen, Nebenrollen spielen. Nichtsdestoweniger erweisen sie sich in der Regel als für die Geschehnisse ausschlaggebend, was ihre Erwähnung im Titel gleichsam vorwegnimmt: Das ist unter anderem der Fall in KHM-I¹¹⁶ Nr. 57 (*Vom goldnen Vogel*), KHM-I Nr. 59 (*Prinz Schwan*), KHM-I Nr. 75 (*Vogel Phönix*), KHM-II Nr. 2 (*Das singende, springende Löweneckerchen*), KHM-II Nr. 21 (*Die Krähen*).

In dieser größeren Gruppe ist das Phänomen der Tierverwandlung besonders auffallend: In der Hälfte der Zaubermärchen, in denen Vögel auftreten, ist ihre Gestalt das Ergebnis eines Verwandlungsvorgangs, der sich fast ausschließlich um Menschen dreht, die sich unwillkürlich und aus oft unerklärlichen Gründen als Gefangene im Körper einer gewissen Vogelart wiederfinden, wobei sie ihr menschliches Bewusstsein und die Erinnerung ihres vorherigen Zustands bewahren. Die Verwandlung des Menschen in ein Tier, die Grimm im Kapitel *Bäume und Thiere* der *Deutsche Mythologie* als eine vom strafenden Willen der Götter verursachte „Herabsetzung“ betrachtet, stellt eins der häufigsten Motive der Sammlung dar, das eine ganze Reihe von Tierarten betrifft: In über der Hälfte der Fälle treten gleichwohl Vögel auf. Das zeigt, wie häufig die von alters her bestehende Faszination des Menschen für diese geflügelten Geschöpfe in der volkstümlichen Vorstellungswelt – oder, der grimmschen Poesieauffassung nach, in der Naturpoesie – verarbeitet worden ist.

Im Rahmen der von Lutz Röhrich hervorgehobenen Differenzierung zwischen ‚Fremdverwandlung‘ (wenn der Vorgang durch eine fremde Macht hervorgerufen wird)

¹¹⁵ *Diesseitige und jenseitige Gestalten [...] 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.* Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, A. Francke Verlag, Tübingen – Basel 2005, S. 9.

¹¹⁶ Die Siglen ‚KHM-I‘ bzw. ‚KHM-II‘ bezeichnen die Erstdruckfassung der *Kinder- und Hausmärchen*.

und ‚Selbstverwandlung‘ (das heißt, einer selbstverursachten Metamorphose)¹¹⁷ stechen vier Vogelarten ins Auge: die Taube, der Rabe, die Ente und der Schwan. Insbesondere gelten die Taube und der Rabe – zweifellos die bedeutungsvollsten Vögel der *Kinder- und Hausmärchen* – als einander entgegengesetzte Pole der auftauchenden Verwandlungen. Die Taube, die unter den Vogelfiguren in den grimmschen Märchen am häufigsten auftritt und in der Vorrede zum ersten Band als der „geliebteste“ und „hülfreichste“ Vogel beschrieben wird, erweist sich der weit verbreiteten Überlieferung gemäß als Träger positiver Eigenschaften¹¹⁸ und wird durch ihre weiße Farbe als Sinnbild von Unschuld und Reinheit gekennzeichnet; meistens tritt sie als Verkörperung junger Abkömmlinge königlichen Blutes auf, womit sie an dem alten Motiv des Tierbräutigams bzw. der Tierbraut (der Erlöserin bzw. dem Erlöser gegenüber) teilhaben. Der Rabe erweist sich im Gegenteil als ein komplexeres, zweideutiges Tier, in das immer wieder Söhne bzw. Töchter, die von ihren Eltern verstoßen worden sind, verwandelt werden. Seine schwarze Farbe wird allegorisch mit einem ambivalenten und sündigen Benehmen oder mit der Nähe zur Hölle assoziiert.

In *Aschenputtel* (KHM-I Nr. 21), einem der berühmtesten, aus sehr alten Quellen entspringenden Märchen, treten zwei weiße Tauben als Seelenvögel auf, wobei sie die gestorbene Mutter der Protagonistin verkörpern¹¹⁹: In der Erstdruckfassung zeigen sich diese Tierfiguren mit dem Jenseits deutlicher verbunden und erscheinen in einer nächtlichen Umgebung, wo sie ungerufen als Vermittler zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre auftauchen; in der Ausgabe „letzter Hand“ (1857) scheint durch die Verarbeitung Wilhelm Grimms diese ausgesprochene Grenzrolle der Tauben zum Großteil verloren.

Die Ente, die in der Sammlung am vielseitigsten verwendet wird (neben den Verwandlungsepisoden tritt sie als Tierhelfer sowie als Schwankcharakter und Wundervogel auf), stellt in jeder ihrer Metamorphosen einen Fall von

¹¹⁷ Vgl. Lutz Röhrich, *Mensch und Tier in Märchen*, in *Wege der Märchenforschung*, hrsg. v. Felix Karlinger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, S. 234-237.

¹¹⁸ Als solche gilt die weiße Taube seit der Antike über die christliche Tradition bis zur Gegenwart.

¹¹⁹ Das Verhältnis, in das dieses Tiers hier zum Jenseits gesetzt wird, scheint auf alte Überlieferung zurückzugehen: In eine weiße Taube verwandelte sich dem assyrischen Mythos nach schon die sagenhafte Semyramis, als sie alt wurde und ihr Königreich verließ (9. Jh. v. Ch.); außerdem ist die Darstellung dieser Vogelart als Sinnbild der Seele der ersten Christen in den römischen Katakomben zu finden. Vgl. Ernst u. Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglaube*, AULA Verlag, Wiesbaden 1989, S. 352-353.

‚Selbstverwandlung‘ dar, die im europäischen Volksmärchen selten auftaucht und Lutz Röhrich auf eine prätotemistische Phase der menschlichen Zivilisation zurückführt. Der Schwan, der in den grimmschen Märchen nur als Ergebnis einer vorhergehenden Verwandlung zu finden ist, ist – trotz seines zahmen Aussehens, aber seiner wilden Natur gemäß – durch zweideutige Züge negativ konnotiert. Besonders interessant erweisen sich die Verbindungen eines Märchens (KHM-I Nr. 49, *Die sechs Schwäne*) sowohl mit den in der isländischen *Edda* berichteten Mythen als auch mit der deutschen Tradition des Schwanritters, was in der Deutsche Mythologie sowie in den Anmerkungen zu den *Kinder- und Hausmärchen* hervorgehoben wird.

Auffällig ist auch die Rolle von ‚Wundertieren‘, die die Vögel in mehreren Märchen annehmen, was die Wertschätzung für diese Tiere in der volkstümlichen Vorstellungswelt zeigt. ‚Wundervögel‘ sind mythische Figuren wie der Greif und der Phönix, sie können aber auch hybride, gleichsam ‚mineralisierte‘ Kreaturen sein, die gleichzeitig an der organischen Welt der Lebewesen und an der anorganischen der Erze teilnehmen (z. B. goldene Gans, goldener Vogel), sie können geflügelte Wesen, die über eine außergewöhnliche Macht verfügen (wie der übernatürliche Vogel des Machandel-Booms, der auch als Seelenvogel betrachtet werden kann) und schließlich Vogelarten sein, die auf Grund ihrer Eigentümlichkeit das Glück ihrer Besitzer machen (z. B. die Lerche auf Grund ihres wohlklingenden Gesangs und ihrer großen Lebendigkeit).

Bemerkenswert sind auch Vögel, die als Protagonisten in den vier erwähnten Tierfabeln auftreten, da sie sich von anderen Tieren in auffälliger Weise unterscheiden. Besonders diese Vogelfiguren – auch wenn sie nicht mehr als Jenseitswesen bezeichnet werden können, da die Tierfabel in der Regel keine Jenseitskonzeption kennt – verweisen auf jene „geisterhafte Unruhe“, die Grimm in dem Aufsatz *Wesen der Tierfabel* beschreibt. In KHM-I Nr. 6, *Von der Nachtigall und der Blindschleiche*, agiert eine Nachtigall ihrem treuen Freund gegenüber unzuverlässig und ambivalent und – da sie die erste Vogelfigur der Sammlung darstellt (das Märchen wurde allerdings ab der zweiten Auflage des Werks eliminiert) – rückt die ganze Tierart gleichsam in ein schlechtes oder seltsames Licht. Der Sperling in KHM-I Nr. 58, *Vom treuen Gevatter Sperling*¹²⁰, ist sogar eine geisterhafte Figur, die einen Fuhrmann bis zum Tode verfolgt;

¹²⁰ Eine ähnliche Version dieses Märchens wurde von Jacob Grimm aus dem *Roman du Renard* übersetzt und im Aufsatz *Herausgabe des alten Reinhart Fuchs durch die Brüder Grimm in Cassel* (1812) als Anhang herausgegeben; die zwei Erzählungen wurden von ihm auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt und als „Ausschläge einer alten Sagenwurzel“ betrachtet.

gleichfalls gilt trotz seiner winzigen Größe der Zaunkönig in KHM-II Nr. 16, *Der Zaunkönig und der Bär*, als ein furchtbarer Rächer.

4. Bezüge auf Vögel und Vogelfiguren in den *Deutschen Sagen*

Da die Sage als literarische Gattung von Tatsachen handelt, deren absolute Glaubwürdigkeit sie behauptet¹²¹ – einen Anspruch, den das Märchen gar nicht erhebt –, finden sich in den *Deutschen Sagen* viel weniger Vogelfiguren als in den *Kinder- und Hausmärchen*, die darüber hinaus die die Tierfabel kennzeichnende ‚Mischung tierischer und menschlicher Eigenschaften‘ nicht aufweisen. In den beiden 1816/18 erschienenen Bänden der *Deutschen Sagen*, von denen der erste „örtlich“ gebundene und der zweite geschichtliche Sagen enthält, findet man häufiger Bezüge auf Vögel, die, obgleich sie im Text nur am Rand auftauchen, die für das menschliche Schicksal ausschlaggebende Rolle bestätigen, die diesen Tieren üblicherweise zugeschrieben wird.

In einigen Sagen erweist sich die tiefere Vertrautheit mit den Naturgeheimnissen, über die gewisse Vogelarten zu verfügen scheinen, als unverzichtbar für den Menschen, um in Bergen versteckte Schätze zu erreichen (S-I¹²² Nr. 9, *Die Springwurzel*) oder die Gabe der Unsichtbarkeit zu bekommen (S-I Nr. 85, *Das Vogelnest*), während in anderen die Protagonisten ihr Glück finden, indem sie am Anfang der Handlung „den jungen Vögeln nachstellen“ (S-I Nr. 157, *Die Hirtenjungen*; S-I Nr. 158, *Die Nußkerne*).

Da in der Sage die jenseitige Dimension im Gegensatz zum Märchen als ‚das ganz Andere‘ vorgestellt und als solche vom Menschen wahrgenommen wird¹²³, tragen die Vögel – die als Jenseitswesen schlechthin nur selten auftreten – zur Schaffung einer unheimlichen Atmosphäre bei, um die Auswirkung eines außergewöhnlichen Ereignisses zu schildern: Über dem Abgrund, in dem der Riese den Tod gefunden hat, herrscht die ewige Nacht und „kein Vogel fliegt“ (S-I Nr. 318, *Der Rosstrapp und der Creptfuhl*). In anderen Sagen fungieren die Vögel gleichsam als Zeichen, das dazu dient, eine sonst nur schwer interpretierbare Wirklichkeit zu verstehen.

¹²¹ Deswegen beziehen sich die Sagen in der Regel auf tatsächlich existierende Orte, historische Figuren und beginnen nicht selten mit einem konkreten Datum.

¹²² Die Siglen ‚S-I‘ bzw. ‚S-II‘ bezeichnen die beiden Bände der *Deutschen Sagen*.

¹²³ Vgl. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen* (wie Anm. 24), S. 9-10.

Während das Phänomen der Tierverwandlung hier nur gelegentlich zu bemerken ist (es findet sich nur in vier Sagen), agieren die Vogelfiguren viel öfter als in den Märchen als Boten des Numinosen und werden daher mit der religiösen Sphäre enger verknüpft. So gilt die weiße Taube als Tier, das die Gemeinschaft gegen den Feind als Götterbote retten kann, wohingegen der Rabe als Verkörperung des Bösen erscheint.

