

# Il Cielo e la terra nelle *Sieben Legenden* di Gottfried Keller

## *Heaven and Earth in Gottfried Keller's Sieben Legenden*

Anna Rosa AZZONE

Università di Padova

Dipartimento di Lingue e Letterature anglo-germaniche e slave  
annarosa.zweifel@unipd.it

### RIASSUNTO

Negli anni cinquanta, durante il soggiorno berlinese, Gottfried Keller legge le leggende cattolicheggianti di Ludwig Theoboul Kosegarten (*Legenden*, Berlin 1804) che esaltano il sacrificio e l'ascesi in nome dei valori del Cielo. Sotto l'influsso di Feuerbach Keller procede a una riscrittura di alcune di queste leggende cristiane trasformandole in leggende erotiche, mondane e laiche e mutandone l'orientamento dai valori della trascendenza a quelli della natura e della realtà terrena. Il saggio analizza le sette leggende laiche kelleriane — tre «Miracoli della Vergine» ambientati nel medioevo e quattro storie di conversione — e ne evidenzia l'ironia e il nuovo messaggio di esaltazione dei valori della terra.

### ABSTRACT

During his staying in Berlin in the fifties, Keller reads the legends written by Ludwig Theoboul Kosegarten which praise Christian privation and sacrifice. Inspired by Feuerbach's philosophy on the essence of religion, Keller retells some of the tales. But he transforms them into a non religious and erotic form and refunctions the original transcendental orientation of the tales into the concerns of nature and real world. The present work analyses the new legends by Keller —three medieval tales of the Virgin Mary and four conversion stories— and underlines the irony as well as the message of a new earthly religion.

**SOMMARIO** 1. Genesi. 2. Feuerbach *versus* Kosegarten. 3. Struttura e '*Fabulierlust*'. 4. Le leggende e i loro eroi. 5. Le metamorfosi e le conversioni. 6. Leggende e biografia. 7. Leggende e mito. 8. Il nuovo messaggio.

### PAROLE CHIAVE

Gottfried  
Keller  
Leggenda  
Ludwig  
Feuerbach  
Ironia

### KEY WORDS

Gottfried  
Keller  
Legend  
Ludwig  
Feuerbach  
Irony

Le *Sieben Legenden* (*Sette leggende*) sono l'opera più misteriosa di Keller<sup>1</sup>, quella in cui con maggiore evidenza si manifesta l' «enigmatica perfezione» di cui parla Walter Benjamin nel suo bellissimo saggio<sup>2</sup>. Opera anomala — perché non legata ai fatti sociali, né al tracciato autobiografico — erotica, feuerbachiana e laica. Date queste premesse sarà interessante vedere come in questo paesaggio letterario si dispongano il Cielo e la terra. Quali promesse offra il Cielo e quali prove imponga la terra e quali passaggi conducano dall'uno all'altro.

L'ideazione delle *Sieben Legenden* (pubblicate da Göschen nella primavera del 1872), risale al periodo berlinese, a quei difficili anni cinquanta in cui prendono forma le opere più importanti di Keller. Le leggende non erano pensate come un'opera a se stante, ma insieme ad alcune novelle — che formeranno in seguito *Das Sinngedicht* (*L'Epigramma*) — dovevano far parte di un ciclo intitolato *Galatea*, che non verrà realizzato. Delle leggende e della loro fonte Keller parla, riferendosi a questo progetto, in una lettera a Freiligrath del 22 aprile 1860: «In diesen Novellen sind unter anderem 7 christliche Legenden eingeflochten. Ich fand nämlich eine Legendensammlung von Kosegarten in einem läppisch frömmelnden und einfältiglichen Stile erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich) in Prosa und Versen. Ich nahm 7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöker, fing sie mit den süßlichen und heiligen Worten Kosegärtchens an und machte dann eine erotisch-weltliche Historie daraus, in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heiratslustigen ist». Sono le cosiddette *Urlegenden* che Keller, pochi anni dopo, nel 1862 propone a Adolf Strodmann per la rivista «Orion». L'accordo, per motivi economici, non viene però raggiunto. Negli anni che seguono l'opera è sottoposta a una continua revisione stilistica. Ma resta accantonata. A richiamarla in vita sarà Ferdinand Weibert, nuovo proprietario della casa editrice G.J. Göschen che, nell'estate del 1871 chiede a Keller se, per la sua nuova casa editrice, non abbia per caso un lavoro pronto ad essere pubblicato. Keller riprende in mano il manoscritto, vi appone le ultime modifiche e consegna a Weibert la versione definitiva<sup>3</sup> che uscirà nel marzo del 1872.

La «base» per la riscrittura di Keller è costituita dunque dalle *Legenden* di Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818) uscite a Berlino nel 1804 in due volumi in quattro libri di cui il primo in versi<sup>4</sup>. Un'opera che risente fortemente del gusto romantico e cattoliceggiante (va ricorda-

<sup>1</sup> Lo esprime molto bene Hans Wysling: «Die Sieben Legenden sind Gottfried Kellers untergründigstes und leichtestes Werk, spielerisch und geheimnisvoll zugleich». Cfr. Wysling, H. *Gottfried Keller 1819-1890, Gedenkband zum 100. Todesjahr*. Zürich 1990, 284.

<sup>2</sup> Benjamin, W. *Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke*, in *Schriften II*. Frankfurt a.M. 1966, 286.

<sup>3</sup> Per la genesi del testo si rimanda all'ineccepibile *Kommentar* di Dominik Müller all'edizione delle *Sieben Legenden* da lui curata per il Deutscher Klassiker Verlag, vol.6, Frankfurt a.M. 1991, in particolare alle pp.790-798. Di utilissima consultazione è anche il saggio di Reichert, K. «Die Entstehung der 'Sieben Legenden' von Gottfried Keller», *Euphorion* 57 (1963), 97-131.

<sup>4</sup> Le fonti di Kosegarten vengono chiaramente indicate da Keller in una lettera dell'11 settembre 1888 a Carl Schüddekopf e mostrano la profondità di una tradizione a cui lo scrittore svizzero si riallaccia. Si tratta in particolare di leggende tratte da «Apokriphen der ersten christlichen Jahrhunderte, den Kirchenvätern, den mittelalterlichen Legenden der Passionale, Lektionarien usw., darunter die lombardische Goldene Legende des Jakobus a Voragine, Sebastian Brant.»

to che Kosegarten è di religione protestante, pastore, predicatore e docente di teologia all'Università di Greifswald) e, per giudizio unanime della critica, farraginosa e vuota. Ma soprattutto fanaticamente esaltante l'ascesi, il sacrificio, la tortura subita in terra come pedagogio necessario per guadagnarsi la ricompensa in Cielo. Il fanatismo e la crudeltà degli esempi proposti per l'*imitatio* sono anzi tali che Francesco II d'Austria, cui Kosegarten dedica l'opera confidando in una particolare benevolenza, vieta le leggende di Kosegarten perché tali da suscitare «Anstoss und Ärgernis» e da indurre gli «Schwachsinnigen» «sich dem Aberglauben zu ergeben, Träumereien nachzuhängen und in gefährliche Schwärmerei zu verfallen».

Ma Keller non ha come unico punto di riferimento questo strano libro che nemmeno i cattolici riescono a sopportare. Quando legge la raccolta di Kosegarten ha infatti già seguito a Heidelberg, nel 1848, le lezioni di Feuerbach sull'essenza della religione e ha già in più occasioni dato vibrante testimonianza della sua conversione all'ateismo, dell'accettazione della mortalità dell'uomo e della nuova fervida visione «feuerbachiana» della vita e dell'arte che ne deriva. Le citatissime lettere a Baumgartner del 28 gennaio 1849 e del 27 marzo dello stesso anno danno chiare indicazioni in questo senso: «Nur so viel steht fest: ich werde *tabula rasa* machen (oder es ist vielmehr schon geschehen) mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen, bis ich auf dem Feuerbachischen Niveau bin [...]» Perché, continua Keller «Für mich ist die Hauptfrage die: wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis jetzt muss ich des bestimmtesten antworten: Nein! Im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender und sinnlicher.» E come la vita, così anche l'arte: «Nur für die Kunst ist von nun an kein Heil mehr ohne vollkommene geistige Freiheit und ganzes glühendes Erfassen der Natur ohne alle Neben- und Hintergedanken, und ich bin fest überzeugt, dass kein Künstler mehr eine Zukunft hat, der nicht ganz und ausschliesslich sterblicher Mensch sein will». Quali implicazioni possa avere per la riscrittura di leggende cristiane una concezione della vita come quella sopra delineata si vedrà nell'analisi che segue. Per quanto riguarda le *Sette leggende* Feuerbach non è però solo importante per l'opera di demolizione compiuta nei confronti della trascendenza e della religione: lo è anche e soprattutto come predicatore e profeta di una vigorosa affermazione della terrestrità dell'uomo, e della gioiosa bellezza della vita umana. Ed è, come si vedrà, questa vita «più ardente e più sensuale» che Keller innesta nelle aride leggende di asceti e di mortificazione della carne proposte da Kosegarten.<sup>5</sup>

Le leggende nascono dalla collisione tra questi due opposti mondi di valori: l'etica della mortificazione e del sacrificio, esaltata nella raccolta di Kosegarten, e l'affermazione della terrestrità dell'uomo che Keller assorbe nelle lezioni che Feuerbach tiene a Heidelberg per gli studenti della rivoluzione.

5 Per quanto riguarda l'influenza esercitata da Feuerbach su Keller si veda in particolare il lavoro di Dünnebier, H. *Keller und Feuerbach* (Zürich 1913) e Goldammer, P. «Ludwig Feuerbach und die 'Sieben Legenden' Gottfried Kellers», *Weimarer Beiträge* 4 (1958), 311-325.

Un intento narrativo di tipo diverso emerge invece a partire da alcune affermazioni di Keller stesso; da quel *Vorwort* che lo scrittore svizzero decide di anteporre alle *Sieben Legenden* per preparare il lettore a un testo per molti aspetti così anomalo e «inatteso». «Beim Lesen einer Anzahl Legenden» dice Keller, «wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer mehr profanen Erzähllust oder Novellistik zu bemerken seien, wenn man aufmerksam hinblicke». Rielaborando le leggende di Kosegarten, Keller entra dunque in contatto con un corpus narrativo che non nasce solo dal sentimento religioso, ma anche dal piacere della narrazione, da un gusto antico e profano del favoleggiare, dal libero gioco della fantasia.

Nella versione definitiva del 1872 le leggende kelleriane presentano la disposizione che segue (diverso è il caso delle *Urlegenden* di cui lo spazio qui non ci concede di parlare): il ciclo inizia con la premessa di cui si è già parlato; si sgranano poi le leggende, ognuna delle quali è preceduta da un motto. Per la prima, la quarta e la settima leggenda i motti preposti sono tratti dall'Antico testamento (nella prima e nell'ultima viene utilizzata la traduzione di Lutero). Per le restanti leggende la fonte è costituita da testi canonici della letteratura devozionale e mistica. I motti si configurano come *applicandum* di cui la leggenda che segue dovrebbe costituire l'*applicatio*. Va da sé che nella riscrittura di Keller l'*applicatio* non si articola nella direzione prevista dal codice devozionale, ma si configura di volta in volta come conferma solo apparente e gaiamente sovversiva di quanto enunciato o come confutazione ironica del messaggio devozionale. Il montaggio di citazione e testo e lo scarto tra le due parti diventa così un importante veicolo dell'ironia kelleriana. La sequenza delle leggende è questa: *Eugenia*, *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter*, *Die Jungfrau und die Nonne*, *Der schlimm-heilige Vitalis*, *Dorotheas Blumenkörbchen*, *Das Tanzlegendchen*. E in questa sequenza verranno analizzate.

In *Eugenia*, la prima delle leggende, Keller sembra procedere fedelmente sulle tracce di Kosegarten nel delineare la storia dell'aristocratica fanciulla romana che dopo essersi dedicata allo studio della filosofia si converte al cristianesimo e abbandona le cose del mondo per entrare, all'insaputa di tutti, in un convento; dove, in vesti maschili e con il nome di Padre Eugenio, converte pagani, cura malati e assiste i miseri, santamente vivendo.

Nelle prime sequenze la vicenda narrata ricalca fedelmente lo schema esemplare di un percorso agiografico: la contrapposizione tra «civitas terrena» e «civitas dei» e l'abbandono della prima a favore della seconda. Ma in una incantata scena notturna, in cui frate Eugenio contempla, nella bianca luce della luna, la statua del suo io rinnegato, fatta erigere dal padre in memoria della figlia Eugenia misteriosamente scomparsa, si fa strada il rimpianto per la vita abbandonata, per la propria identità perduta. Si ridesta l'amore per Aquilino, l'innamorato un tempo respinto. Inizia il cammino di Eugenia per ritrovare se stessa; un cammino che sarà ora opposto a quello percorso in precedenza e che la porterà dalla filosofia e dall'ascesi all'amore tra le braccia dell'innamorato. E, tra queste braccia, a una felicità piena e terrena.

La prima leggenda del ciclo è dunque la leggenda di una conversione alla rovescia: non castità e sublimazione. Ma pienezza di vita e adesione all'umano nella sua realizzazione più profonda: l'unione, tra due persone, in un amore terreno.

Con la storia della bella Eugenia che, dopo essersi fatta frate, si «converte» baciando sulle labbra la propria statua in una magica notte di luna, Keller stabilisce la scala di valori a partire dalla quale costruirà le sue leggende e all'interno della quale si muoveranno le sue madonne, i suoi martiri e i suoi santi. Nelle tre leggende che seguono, sarà proprio la Vergine a lottare per questi valori: quelli feuerbachiani e laici di una riconquistata «civitas terrena». Scompare, dalle leggende, la trascendenza: la Vergine agisce certo, come recitano le litanie, da *mediatrix hominum*, ma nelle sue metamorfosi e nei suoi travestimenti è soprattutto *causa nostrae laetitiae* e non si affianca benevola all'uomo per avviarlo al Cielo, ma lotta per lui per «portare il Cielo in terra», la felicità nell' «al di qua», nel luogo che le leggende di Kosegarten (e la tradizione che lo precede) avevano deputato unicamente al martirio e alla sofferenza.

Alla leggenda di Eugenia, che si svolge in una colta Alessandria in quella fase dell'età imperiale in cui gli antichi dei si apprestano a cedere il posto alle divinità cristiane, fa seguito un gruppo di tre leggende mariane che Keller colloca nel Medioevo, in un imprecisato e fiabesco mondo nordico.

Gli uomini ora adorano un solo dio e sono protagonisti e spettatori, sulla scena del mondo, della lotta ingaggiata tra le forze del Bene e quelle del Male.

Di questa lotta si parla nella prima delle tre leggende mariane: il modo come Keller mette in scena il duello tra la Vergine – paladina delle forze celesti – e il Demonio, uscito dall'inferno per catturare la sua preda terrena, dà indicazioni assai chiare sul tipo di operazione condotta nella riscrittura delle leggende cristiane di Kosegarten.

Nella prima leggenda, che porta il titolo *La Vergine e il diavolo (Die Jungfrau und der Teufel)*, Maria entra in azione in difesa della bella e dolce Bertrade che il marito ha venduta al demonio (il quale se ne è invaghito), per smodato desiderio di denaro. Per salvarla ne prende il posto e ne assume le sembianze. Accade così che la Vergine appaia nella leggenda come una bellissima dama corteggiata, in una dolce notte di maggio, dal demonio, travestito a sua volta da cavaliere galante. E' dunque con un diavolo innamorato che la Vergine deve ingaggiare la sua lotta che, più che la difesa di un'anima altrimenti perduta, si configura nel testo dapprima come un cerimonioso corteggiamento in un *locus amoenus* che, sia pure con continui slittamenti ironici, mostra tutti i caratteri di un incantato e sensuale *Venus-Garten* romantico; e poi, esauriti i convenevoli, come una lotta d'amore le cui mosse e contromosse non risultano molto diverse, in fondo, dai preliminari di un amplesso terreno e assai focoso. Non a caso Adolf Muschg, che ha dato del testo kelleriano una interpretazione psicoanalitica che ha fatto scuola, parla di una «simbologia di nozze e di accoppiamento («Hochzeits- und Paarungssymbol» che «per audacia non ha il suo pari»<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Muschg, A., *Gottfried Keller*. München 1977, 112. Bellissime le pagine dedicate da Muschg alla leggenda («Die Legende wahrt den Respekt vor dem Heiligen, so viel sie weiss, sie bringt es dem Gemüt ja näher – aber zugleich enthält sie wohl oder übel eine Spitze dagegen.[...] Sie ist Andacht, in der die Ketzerei schlummert; Glaube an die Autorität und Spiel mit ihr») (pp.104-105).

Va da sé che il demonio uscirà sconfitto dalla tenzone e se ne dovrà tornare nel suo desolato regno, trascinandosi dietro mestamente la coda. La Vergine, invece, riprenderà il suo posto sull'altare. Pronta a scendere in campo, e a trasformarsi di nuovo alla prossima buona occasione.

Non meno sconcertante è la metamorfosi a cui va incontro la Vergine nella leggenda che segue, *La Vergine in veste di cavaliere* (*Die Jungfrau als Ritter*). Dove, intenzionata a trovare alla bella Bertrade, rimasta nel frattempo providenzialmente vedova, un meritevole e prestante sposo, prende le sembianze di un cavaliere irresoluto e sognatore e lo sostituisce in un torneo e nel corteggiamento della bella Bertrade. La Vergine darà ottima prova nell'uno e nell'altro ruolo: sconfiggerà gli avversari e incanterà la bella castellana innamorata con dolci e garbate parole. E l'abbraccerà teneramente, poi, prima del congedo, posando sulle sue labbra un bacio che, come fa notare il narratore, non potrà che riempire di soavità e «celeste beatitudine» l'animo della dolce creatura.

Nella seconda delle leggende mariane la Vergine ha già assunto quel ruolo che Keller, nella lettera già citata, definisce «Schutzpatronin der Heiratslustigen». Ed è in questa veste che agisce anche nella terza leggenda dove, per aiutare suor Beatrice che «sgomenta della sua inutile vita monacale» si strugge di nostalgia del mondo, la sostituisce nelle sue funzioni di sacrestana permettendole di congiungersi al cavaliere che l'adora e di generare con lui, in dodici fertili autunni, otto bei figlioli. E mentre nella leggenda di Kosegarten la Vergine sostituisce sì la monaca, ma al suo rientro in convento la rimprovera per la vita di peccato condotta fuori, in quella di Keller all'abbandono della rinuncia e dell'ascetismo in favore di una vita di appagamento e di amore, la Vergine non mancherà di dare, in modo tangibile, la sua celeste benedizione. Quando, in una festa a lei dedicata, Beatrice le offrirà simbolicamente i figli concepiti in quella sua fuga da una vita di castità e di penitenza, «[...] musste nun jedermann gestehen, dass sie heute der Jungfrau die reichste Gabe dargebracht; und dass dieselbe angenommen wurde, bezeugten acht Kränze von jungem Eichenlaub, welche plötzlich an den Häuptern der Jünglinge zu sehen waren, von der unsichtbaren Hand der Himmelskönigin darauf gedrückt.» La trasgressione riceve dunque il suo premio: ed è con questa scena di monache festanti e di giovani cavalieri incoronati che si chiude il ciclo delle tre leggende dedicate a Maria.

Le metamorfosi del diavolo e della Vergine, gli innamoramenti e le lotte d'amore che sostituiscono e scazano le pratiche devote sono l'aspetto più appariscente dell'operazione compiuta da Keller e da lui del resto programmaticamente annunciata: una *Travestie* ironica della mitologia cristiana, lo slittamento narrativo da un testo devozionale in una storia erotico-mondana.

Ma è uno slittamento più radicale, una metamorfosi più profonda quello a cui va dedicata la maggiore attenzione: e riguarda non più i travestimenti e le forme, ma il sottostante mondo dei valori.

Converrà partire dal demonio: principe del male e grande antagonista in Kosegarten come nella tradizione, sedimentata nei secoli, che lo precede.

In Keller, al di là dei travestimenti galanti e sotto la maschera del seduttore il diavolo veicola soltanto un'immagine di profonda desolazione. Non c'è male, non c'è iniquità e tentazione:

ma solitudine, privazione, abbandono, vuoto: il male in cui il laico Keller vede la perdizione dell'uomo, la sua propria perdizione. Il diavolo di Keller non cerca il congiungimento per strappare un'anima al bene e rapirla nel suo «doloroso regno», ma anela a una unione per uscire da quel suo inferno che è la solitudine. Basti pensare alla bellissima frase con cui chiede alla donna di unirsi a lui: «Sei mit mir zu zwei»: insieme a me, in due. Non c'è perversione nelle sue parole, ma il desiderio profondamente umano di un altro da sé con cui riposare dal suo tormento e dividere quella vita che altrimenti sarebbe soltanto condanna e perdizione.

Perduto il suo ruolo di antagonista, nelle leggende kelleriane il demonio si limita in realtà soltanto a veloci e sporadiche apparizioni. E' invece alla Vergine, la vera *dea ex machina* di questo microcosmo narrativo, e al suo ruolo e alle sue metamorfosi, che deve essere dedicata la maggiore attenzione.

Che la Vergine sia capace delle metamorfosi più straordinarie lo dice il motto (da Angelus Silesius) anteposto alla leggenda *La vergine in veste di cavaliere* (*Die Jungfrau als Ritter*): «Maria wird genenn't ein Thron und/ Gott's Gezelt,/ Ein Arche, Burg, Thurm, Haus, ein/ Brunn, Baum, Garten, Spiegel,/ Ein Meer, ein Stern, der Mond, die /Morgenröth, ein Hügel:/ Wie kann sie alles seyn? Sie ist ein' and're Welt». Maria è tutte queste cose insieme e molte altre potrebbe essere: nella leggenda in questione, come si è visto, Keller ne fa un cavaliere che, con colpi abili e ben assestati, sbaraglia gli avversari in un torneo e incanta poi, con dolci gesti e amabili parole la bella dama che costituisce il premio per la vittoria. Fino a suggellare il corteggiamento con il gesto sorprendente di cui si è già parlato: un bacio, posato sulla bocca della bella dama contesa.

Gli studiosi della leggenda hanno più volte rilevato come, anche nella tradizione cristiana, la Madonna operi la sua mediazione con travestimenti profani e talora davvero sconcertanti. Da questo punto di vista la Vergine delle leggende kelleriane, dapprima travestita da dama bella e affascinante e poi da cavaliere amoroso e intraprendente, non rappresenta una deviazione dal codice. La deviazione avviene a un livello più profondo. Mentre infatti nelle leggende cristiane la Vergine opera la sua mediazione all'interno di un sistema di valori che rimanda alla trascendenza, nelle leggende di Keller la Vergine è tutta calata nel reale ed è in una realtà terrena, avulsa da ogni riferimento a un «al di là», che arriva in soccorso ai suoi protetti. La mediazione non avviene dunque tra l'Onnipotente e l'uomo immerso nei suoi peccati o soggetto alla tentazione; ma tra il desiderio – terreno – e la sua realizzazione. La Vergine delle leggende kelleriane è garante di una vita goduta nella sua interezza, bevuta a larghi e avidi sorsi, come fa la monaca Beatrice che, proprio con l'aiuto della Vergine, fugge dal convento e scopre il mondo cavalcando abbracciata a un prestante cavaliere, mentre il cuore le balza in petto per la gioia.

La Vergine interviene a risolvere la spaccatura tra sogno e realtà, potenzialità e realizzazione e permette, con i suoi miracoli ciò che la realtà, avara, di solito si rifiuta di concedere. «Sie ist ein' and're Welt», diceva il motto. Sì, la Vergine è una realtà «altra» dove, come nei bei sogni o nelle favole, cadono gli ostacoli e ciò che si desidera viene offerto da mani generose.

Dopo i boschi incantati e arcani, dopo i castelli e i pii conventi Keller conduce di nuovo il lettore nell'età imperiale, in una Alessandria gaudente e brulicante di vita. Quella che gli viene ora proposta è, di nuovo, la leggenda di una conversione invertita: dalla rinuncia e dalla mortificazione delle passioni a una feuerbachiana pienezza di vita, dallo stato monacale al matrimonio. Si tratta dunque di una replica al maschile della prima leggenda del ciclo e, poiché le è così simile, chiude, come in una cornice, le tre fiabesche leggende dei miracoli mariani.

Nella leggenda del monaco Vitale il contrasto tra i piaceri della vita e la rinuncia al mondo è però molto più accentuato. Non solo il monaco pratica con fanatismo la mortificazione della carne e l'ascetismo più rigoroso, ma tenta di imporre queste virtù proprio a coloro che sono meno propense a praticarle, le cortigiane della città di Alessandria. Questa è infatti la specificità martiriologica del cattivo santo Vitale: che, dopo essersi annotato su un rotolo di pergamena il nome delle cortigiane più ambite, le stana ad una ad una, sfondando porte, randellando i rivali e conquistando in furiosi corpo a corpo le sue belle prede, non sempre disposte a lasciarsi salvare. Questo fino al momento in cui sarà lui stesso a cadere vittima di una conversione. Da parte di una purissima e scaltra fanciulla, Jole, che con i più curiosi travestimenti e inganni (e con l'aiuto nascosto della Vergine) riesce a trascinarlo sulla via del matrimonio.

L'esito della leggenda è, di nuovo, il trionfo dei valori della terra. La Vergine — il cui simulacro, non a caso, è una statua di Giunone sul cui capo è stata posta un'aureola — si allea con la fanciulla pagana Jole per strappare il monaco dai suoi voti di ascesi e castità e «riportarlo sulla terra». La meta di questo stravagante processo di formazione è l'accettazione della felicità terrena, la capacità — opposta alla repressione degli istinti praticata come martirio — di dare e di ricevere amore.

Con quali inversioni e rovesciamenti il laico Keller abbia gestito le leggende della terra, lo si è visto nelle pagine precedenti. Nelle ultime due leggende si schiude però un paesaggio diverso e parte dell'azione si sposta in Cielo che, per chi crede, è il luogo della ricompensa e dell'incontro con l'Eterno.

Va osservato che il Paradiso non è presente nel testo di Kosegarten dove ambedue le leggende «di base» si concludono una volta esaurita l'esemplare vicenda terrena. Il Paradiso, dunque, Keller se lo inventa o, per meglio dire, lo costruisce usando materiali diversi. I modi e i percorsi seguiti in questa «costruzione» portano a esiti di enigmatica e «complicata bellezza», per molti aspetti non ancora decifrati dalla critica.

Le sequenze terrene della leggenda *Il cestino di fiori di Dorotea* (*Dorotheas Blumenkörbchen*) si svolgono sulle rive scintillanti del Ponto Eusino; protetti da una pergola profumata che li separa dal mondo due giovani innamorati, Teofilo e Dorotea, stanno per confessarsi l'amore che provano l'uno per l'altro. Ma per goffaggine e per un malinteso l'incanto si rompe e alla tenerezza dell'amore subentrano risentimento e rancore. Dorotea cerca conforto nella devozione a Cristo che, in un mondo ancora pagano, vanta come amatissimo sposo celeste. Verrà per questo torturata e decapitata. Ma, appena giunta in Cielo, si ricorderà dell'amato e gli invierà, a prova del suo amore e dell'esistenza di un regno ultraterreno, un cestino di mele e di rose.



Teofilo, fulmineamente convertito alla religione dei perseguitati, verrà per questo a sua volta martirizzato.

Per amore Teofilo segue dunque Dorotea, fino alla morte; ed ecco che, compiutosi il sacrificio, l'amata lo accoglie in Cielo, «con lo sguardo sereno dei beati»; e come due colombe, che la tempesta ha separato e che ora si sono finalmente ricongiunte, i due innamorati si librano felici in volo, negli spazi infiniti dell'universo.

C'è, in questo paragone con le due colombe una ripresa – trasferita però dall'Inferno in Cielo – dell'immagine dantesca di un amore forte e imperituro. Nel volo felice dei due amanti, nel loro smarrirsi estatico per poi ritrovarsi, nell'alternarsi e confluire di desiderio e quiete prende forma l'immagine più bella che Keller abbia mai saputo dare di una pienezza d'amore che non conosce limiti e che abbraccia e congloba in se tutto l'esistente.

Come ha notato e puntualmente dimostrato C. Renz<sup>7</sup> il ricongiungimento e il volo degli amanti in cielo è reso da Keller con l'uso di *topoi* e materiale lessicale mutuati dal linguaggio della letteratura mistica: la descrizione dell'appagamento amoroso e quella di una *unio mystica* trapassano e confluiscono così, continuamente, l'una nell'altra.

Ma nel cielo di Keller non c'è soltanto l'amore terreno, o, come dice la Renz «l'apoteosi dell'amore sensuale» reso con il linguaggio della mistica. C'è — come previsto dal repertorio dell'esperienza mistica — la contemplazione (*visio*), c'è l'unione (*unio*): ma il loro oggetto non è più l'Ente Supremo. *Unio* e *visio mystica* riguardano principalmente gli amanti, ma conglobano, accanto ad essi, la terra e tutto quanto è stato creato. Il volo degli amanti non s'innalza in un Cielo che si oppone alla terra, ma questo cielo, il cielo di Keller, si rivela come un dilatarsi della terra stessa.

Non c'è dunque, nella leggenda kelleriana, rifiuto o disprezzo per il mondo (premessa, per un mistico come Thomas a Kempis — autore di uno dei motti preposti alle leggende — perché si possa trovare il Creatore). Il creato non si dissolve: è anzi esso stesso al centro della visione e dell'amore, esso stesso *telos* del percorso mistico. L'abbraccio dei due amanti si allarga alla totalità dell'esistente: e Dio scompare.

La leggenda del Cielo scorre dunque sulla stessa linea di quella della terra: non celebra un Dio invisibile, a cui ci si debba sacrificare in terra e ricongiungere poi, nell'al di là, in una smemoratazza estatica che annulla il mondo; ma, sia pure con il linguaggio e con i *topoi* della mistica, e con una descrizione bellissima degli spazi celesti, ribadisce l'amore di Keller e dei suoi due martiri ricongiunti per la terra e per le sue creature.

Si è già ricordato come uno degli assertori più convinti della maestria stilistica di Keller sia Walter Benjamin. Nell'incipit del suo famoso saggio Benjamin osserva come «die namenlose Süsse» e la «klingende Fülle» della prosa di Keller facciano pensare che il novellatore svizzero si lasciasse condurre nella stesura della sua prosa dall'ascolto di melodie («von Melodie sich

<sup>7</sup> Cfr. Renz, C. *Gottfried Kellers 'Sieben Legenden'. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen 1993, 214 sgg.

leiten liess»<sup>8</sup>). Questo sembra particolarmente vero per quanto riguarda *La piccola leggenda della danza* (*Das kleine Tanzlegendchen*). Non impropriamente A. Henkel, che all'ultima leggenda del ciclo ha dedicato un'analisi di grande finezza, parla di uno stile, di una trasparenza e di una leggerezza del tutto mozartiane<sup>9</sup>.

Sulla musica e sulla danza si regge, del resto, l'intera leggenda. Musa, la protagonista, si muove, prega, vive danzando ed è muovendosi a passi di danza, e accompagnato da una musica «infinitamente dolce e soprannaturale», che re Davide espone alla piccola danzatrice i termini della sua promessa: se la fanciulla rinuncerà a ballare sulla terra, potrà godere in Cielo di una «beatitudine eterna in una continua danza gioiosa». Musa accetta; e dal momento della promessa vivrà – con i piedini stretti da una catenella e il corpo coperto da un saio – come una santa, in penosa penitenza. Finché, passati alcuni anni, giunge per lei il momento della morte: ed ecco che il cielo le si spalanca davanti, «raggiante d'infinito splendore» e lei vi entra danzando, perdendosi «in den tönenden und leuchtenden Reihen».

Ma sarà proprio nel paradiso – nel luogo della ricompensa promessa – che le danze si fermeranno e la musica si rivelerà destinata a trasformarsi in dolorosa dissonanza.

Nella piccola leggenda della danza accade infatti questo: nel Paradiso, dove è stata accolta Musa, è tutto un succedersi di feste e di danze. Nelle occasioni più importanti i Beati hanno però bisogno di qualcuno che gli dia una mano e invitano per questo le nove Muse pagane, relegate per il solito nel mondo infero. Per sdebitarsi di tale provvisoria ospitalità, le Muse decidono di preparare un bellissimo canto. Si allenano a lungo in un angolo remoto dell'inferno e, alla prima occasione in cui sono ospitate in cielo, si appartano e dapprima sottovoce e poi sempre più forte, intonano il loro corale. Ma in quegli spazi il canto si trasforma, risuona triste e aspro: preparato negli inferi è testimonianza di sofferenza, ricorda agli abitanti del Cielo, beatamente danzanti, il dolore che esiste sulla terra. Una dolorosa nostalgia pervade l'animo dei beati: «Ein unendliches Seufzen rauschte durch die Himmel; bestürzt eilten alle Ältesten und Propheten herbei, indessen die Musen in ihrer guten Meinung immer lauter und melancholischer sangen und das ganze Paradies mit allen Ervätern, Ältesten und Propheten, alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen, ausser Fassung geriet. Endlich aber kam die allerhöchste Trinität selber heran, um zum Rechten zu sehen und die eifrigen Musen mit einem lang hinrollenden Donnerschlag zum Schweigen zu bringen». La pace e la tranquillità ritornano negli spazi celesti. Ma le Muse, non ostante una promessa della Vergine, ne saranno bandite per sempre e non vi potranno mai più rientrare<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. Walter Benjamin, op. cit., p 283-4.

<sup>9</sup> Cfr. Henkel, A., «Gottfried Kellers 'Tanzlegendchen'», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6 (1956), 1-15. Il saggio è poi stato riproposto in Schillemeit, J. (Hrsg.), *Interpretationen. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Frankfurt a. M. 1972, 243-259.

<sup>10</sup> Di grande suggestione e finezza le pagine che Gerhard Kaiser dedica alla sequenza finale dell'ultima leggenda in *Die heilige Musa und die Musen. Himmel, Erde und der Ort der Dichtung bei Gottfried Keller*, in *Bilder lesen. Studien zu Literatur und bildender Kunst*. München 1981.

La cacciata dal Paradiso delle Muse significa certo la contrapposizione tra sensualità e ascesi, *eros* e *logos* e segnala in modo definitivo l'incompatibilità tra le Muse pagane (e ciò che esse rappresentano) e l'autorità celeste (religione e rigore dogmatico). Ma delinea anche il Paradiso come spazio della dimenticanza: della rimozione della sofferenza umana. Ritornano la pace e la quiete, riprendono, serene, le danze. Ma musica, ballo e pace sono possibili solo al prezzo di negazione, separatezza, ignoranza. Dove per la leggenda cristiana vi è — vi dovrebbe essere — la festa eterna e una felice smemoratezza, per il laico Keller vi sono soltanto silenzio e assenza. L'arte che canta (e ricorda) il dolore dell'uomo va relegata altrove.

La sordità dell'autorità celeste nei confronti del dolore della terra porta ad affrontare un problema che si è presentato alla critica per la presenza di due finali: quello che si è ora esaminato (con l'intervento repressivo della Trinità) che Keller invia all'editore all'ultimo minuto, con il testo già pronto per la stampa. E una stesura precedente in cui la leggenda si chiude con l'intervento benevolo della Madonna che baciando Erato promette di non darsi pace finché non sarà concesso alle Muse di restare per sempre in Cielo.

Nella versione definitiva del *Tanzlegendchen* Maria fallisce dunque nel suo intento ed è questa l'unica volta nelle sette leggende kelleriane che non riesce a operare il miracolo. Ma perché questo accade soltanto in Cielo, come deve essere interpretato questo fallimento? Credo che la risposta possa essere questa. Per Keller il sollievo al dolore è possibile soltanto sulla terra. E' solo sulla terra che può agire quella figura straordinaria (e laica) che è la sua Vergine: proiezione poetica stupenda di benevolenza, compassione e aiuto per le pene che all'uomo è dato di patire nella sua vita terrena. Keller non crede in un «annullamento» trascendentale della sofferenza, né a compensazioni ultraterrene, o a sublimazioni e premi. La sofferenza che descrive è terrena e solo sulla terra può esservi dato conforto e portato sollievo. Ed è per questo che, non ostante la musica promessa da re Davide, nel cielo di Keller c'è soltanto il silenzio.

E' probabile che chi affronta per la prima volta le leggende kelleriane resti soprattutto affascinato, per usare la bella definizione di Ladislao Mittner, dalla «levità immateriale delle immagini e del linguaggio»<sup>11</sup>, dalla fantasia inventiva e dal gioco ironico che Keller conduce con gli stereotipi della letteratura devozionale. Ma le aeree leggende di Keller sono un'opera estremamente complessa e dalle radici profonde e ben ramificate. Si tratta però di una complessità e di uno spessore del testo per più aspetti non facilmente rilevabili da chi non abbia una conoscenza della vita di Keller, dell'insieme della sua produzione letteraria e del contesto culturale e storico in cui il percorso dell'autore e della sua opera si sono delineati.

Fatta questa premessa, ad alcune di queste linee di senso più profonde bisognerà almeno accennare.

Un primo supplemento di senso nasce dal fitto tessuto di richiami e di rimandi che lega le leggende ad altre opere di Keller. La nascita del progetto delle *Sette leggende* cade nel periodo

<sup>11</sup> Cfr. Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*. Tomo I: *Dal Biedermeier al fine secolo*. Torino 1971, 534.

berlinese ed è in questi anni che vengono concepite e composte le opere più importanti. Questo fa sì che ci sia una commistione, un passaggio fitto e continuo di personaggi e situazioni da un testo all'altro.

Nelle leggende i personaggi non hanno la profondità di tempo e di coscienza di cui sono così ricchi, invece, nelle coeve novelle e nel romanzo e la molteplicità degli eventi si semplifica. Ma restano tracce leggibili, e chi conosce l'opera di Keller si trova a riempire continuamente il quadro, ad aggiungere completezza e senso alle figure gentili che si muovono ora, non più nella storia confusa e contraddittoria, ma nei percorsi semplici tracciati su di un luminosissimo «fondo oro».

Una seconda linea di senso nasce dal dialogo che le *Sette leggende* kelleriane, solo in apparenza così schematiche e ingenue, intrattengono con altri testi e tradizioni culturali e letterarie: non ci si riferisce qui soltanto alla letteratura devozionale (che da Kosegarten risale alla *Legenda Aurea* conglobando anche testi significativi della letteratura mistica), ma anche al romanticismo, a Heine, alla pittura barocca e, soprattutto, all'antichità classica e pagana.

Nella riscrittura kelleriana del testo devozionale di Kosegarten c'è una copiosa immissione di immagini, miti e *topoi* mutuati dall'antichità classica. Dietro ai martiri e ai santi emerge continuamente, in trasparenza, il mondo pagano con una ripresa e valutazione dell'antichità che è al centro, negli stessi anni, della riflessione critica di Hermann Hettner e Friedrich Theodor Vischer, ma che per Keller ha il suo modello soprattutto in Goethe. E, come in Goethe, anche se nella forma semplice della leggenda e con l'ironia che è il registro dominante della scrittura, il riutilizzo dell'immaginario antico ha la funzione di segnalare l'interezza dell'uomo, la pienezza umana: in questo caso non nei confronti delle scissioni della nascente modernità, ma delle mortificazioni e mutilazioni imposte da una visione castrante del destino umano. Di contrapporre, insomma, l'integrità dell'uomo antico — con una riabilitazione dell'erotismo e della sensualità pagana — all'ascesi e a una religione intesa come deviazione dalla natura, deprivazione e mortificazione dell'umano.

Un terzo percorso di senso si apre poi se dal sorridente mondo delle leggende si risale al tracciato della vita di Keller così profondamente segnato dal patimento della sconfitta. Una sconfitta nelle aspirazioni artistiche e soprattutto nella vita affettiva e personale, riconducibile, quest'ultima, all'irrisolto rapporto con la madre e alla «sessualità regressiva e incestuosa» che ne deriva.

Si è già visto — è un punto a lungo indagato da Muschg — come quasi tutti i personaggi maschili (si pensi in particolare a Vitale e a Zindelwald) siano il travestimento che Keller usa per mettere in scena il suo difficile rapporto con il mondo, il suo procedere goffo e intralciato nella vita. La leggenda, il cui codice prevede il miracolo (e, come nel caso dei *Miracoli della Vergine*, istituzionalizza l'aiuto di una mano misericordiosa) permette a Keller la proiezione dei suoi bisogni e desideri inconfessati e più profondi. Nella leggenda si ricompone così la frattura — che scava un solco così profondo nel resto della sua opera — tra desiderio e rinuncia, Dio e la terra, uomo e donna.

Nella leggenda Keller proietta ciò che non trova nella realtà, ciò di cui la realtà resta debitrice ai suoi desideri. La leggenda è dislocazione in un mondo in cui il «detestabile essere situa-

ti» si scioglie e le leggi della necessità si piegano e si dispongono a favore dell'uomo. E se gran parte della sua prosa riflette l'esperienza della dissonanza, la leggenda è desiderio di armonia, di una soluzione utopica di quelle fratture che si aprono continuamente nel resto della sua opera narrativa. Le *Sette leggende* kelleriane si configurano così come un «al di qua» realizzato, mondo metamorfico e gentile toccato dalla sorridente grazia del miracolo.

Ma i miracoli di Keller sono miracoli laici: e se Kosegarten, credendo di dare esempi di santità, aveva proposto immagini di disumanità e mortificazione, Keller, con le sue leggende laiche, combatte i dimidiamenti dell'uomo e persegue il sogno feuerbachiano di un'umanità che si realizza sulla terra in una miracolosa pienezza di vita, nel raggiungimento di armonia, felicità e amore.

### Bibliografia

ANTON, H.

1970 *Mythologische Erotik in Kellers 'Sieben Legenden' und im 'Sinngedicht'*. Stuttgart.

BENJAMIN, W.

1966 *Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke*, in *Schriften*, II. Frankfurt a. M. 384-395.

FEUERBACH, L.

1970 *Gesammelte Werke*, hrsg. von Werner Schuffenhauer. Berlin.

HERDER, J.G.

1967 *Über die Legenden*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, vol. XVI, 387-398.

KAISER, G.

1981 *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt a.M.

KELLER, G.

1991 *Sämtliche Werke*, hrsg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kaufmann, Dominik Müller und Bettina Schulte-Böning, Deutscher Klassiker Verlag, 7 Bde. Frankfurt a.M.

1950-54 *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Carl Helbling. Bern.

MITTNER, L.

1971 *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*, Tomo I: *Dal Biedermeier al fine secolo*. Torino, 499-539.

MUSCHG, A.

1977 *Gottfried Keller*. München.

REICHERT, K.

1963 «Die Entstehung der 'Sieben Legenden' von Gottfried Keller», *Euphorion* 57, 97-131.

RENZ, C.

1993 *Gottfried Kellers «Sieben Legenden»*. Tübingen.

WYSLING, H.

1990 *Gottfried Keller 1819-1890*. Gedenkband zum 100. Todesjahr. Zürich / München.