ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

NAPOLI 1974

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XVII 1974

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

a cura di M. L. Koch e J. H. Meter

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RASSEGNE

AION
SEZIONE GERMANICA

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

NAPOLI 1974

PREMESSA

La suddivisione degli Annali dell'I.U.O., sezione germanica *in fascicoli specialistici, a partire dall'annata* 1974, *mette a disposizione della nederlandistica e della scandinavistica italiane uno strumento di comunicazione, e di discussione, senza precedenti. Per la prima volta nasce infatti in Italia una rivista esclusivamente e organicamente dedicata agli studi nordici e agli studi nederlandesi. Si viene così a colmare una lacuna ormai sensibile, dato l'ininterrotto sviluppo dei due orientamenti di studio in Italia dal dopoguerra in poi, e dati, sul piano universitario, l'interesse crescente degli studenti e le aumentate possibilità di utilizzazione professionale che hanno portato a introdurre negli ultimi anni questi insegnamenti in molte sedi accademiche.*

La nuova rivista, già dal primo numero, non accoglie soltanto i contributi di chi lavora all'I.U.O. nei settori specifici, ma quelli di collaboratori italiani e non italiani, in aperto pluralismo ideologico e con grande varietà di impostazione e di metodi. Per il futuro, ha l'ambizione di offrire a chi in Italia studia la cultura dei Paesi Bassi e dei cinque Paesi nordici, Svezia Danimarca Norvegia Islanda Finlandia di lingua svedese, uno spazio comune per la ricerca e il dibattito su problemi non solo letterari e linguistici: ma didattici, ideologici, storici, sociopolitici, artistici, com'è inteso nel concetto stesso di 'cultura'.

Da questo scambio di proposte e di stimoli, dal collegamento fra nuclei di insegnamento e di ricerca fin qui del

tutto indipendenti ci si aspetta: 1) *un impulso generale agli studi dei due settori;* 2) *una collaborazione attiva fra specialisti, suscettibile di sviluppi in molte direzioni;* 3) *un contributo piccolo o grande alla sprovincializzazione della cultura italiana e al rinnovamento dell'attuale realtà universitaria.*

La redazione

ARTICOLI E SAGGI

SYBREN POLET FRA DOCUMENTO E PROPOSTA

presentazione della sua 'Lokieniade'

L'AUTORE

SYBREN POLET * (pseudonimo di Sybe Minnema) è nato nel 1924 a Kampen, nella provincia olandese dell'Overijssel. Fattosi un buon nome nel movimento poetico d'avanguardia degli anni '50 ('Vijftigers'), a partire dall'inizio

---

* LE OPERE

Tra le principali:

1971:	P/O	poesia	*Persoon/Onpersoon* (Persona/Non persona)
1972:	LW	saggio	*Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* (Letteratura come realtà. Ma quale?)
1973:	AX	teatro	*Adam X* (Adamo X) oratorio-collage con recitativi, arie, cori e corali
1961:	B	prosa	*Breekwater* (Breekwater) '73³ riv: esempio
1964:	VT		*Verboden tijd* (Tempo proibito) '74²: favola sul tempo
1968:	M		*Mannekino* (Manichino) favola realistica '73²
1970:	SB		*De sirkelbewoners* (Gli abitanti del cerchio) modello
1974:	GG		*De geboorte van een geest* (La nascita di uno spirito) collage tematico

Tranne AX (Klaas Woudt, Zaandijk), tutte le opere qui elencate sono state pubblicate presso la casa editrice De Bezige Bij di Amsterdam. I diritti restano proprietà dell'autore. Alcune sue poesie sono apparse su riviste e in antologie in inglese svedese danese tedesco ungherese. B e VT sono apparsi in svedese come *Herr Breekwaters sällsamma värld* rispettivamente *Förbjuden tid*, Gebers, Stockholm 1965 risp. 1967.

degli anni '60 è venuto concentrando la propria produzione artistica soprattutto su testi di narrativa sperimentale. Sia per le notevolissime innovazioni strutturali che per le proposte che essi contengono, i suoi 'romanzi' costituiscono uno dei casi indubbiamente più interessanti della narrativa nederlandese d'oggi. Polet è stato per vari anni redattore della rivista « Podium », che ha contribuito in larga misura al rinnovamento della vita letteraria nederlandese nel secondo dopoguerra. Ha curato diverse antologie di poesia e di racconti di fantascienza. Ha tradotto dallo svedese alcuni drammi di A. Strindberg. Gode da tempo di uno 'stipendio' che gli viene accordato annualmente dal *Fonds voor de Letteren*. Fra i riconoscimenti ufficiali di maggior rilievo sono da segnalare il Premio Gorter per la poesia (1972) e il Premio Busken Huet per la saggistica (1974).

Vive ad Amsterdam come scrittore indipendente.

PER UNA LETTURA DELLA 'LOKIENIADE'

Affermare che « l'arte è sempre stata indipendente dalla vita e il suo colore non ha mai riflesso quello della bandiera che sventola sulla fortezza della città » è una clamorosa esagerazione a valore puramente polemico [1]. Se è vero che il linguaggio poetico differisce da quello consueto appunto perché si basa sul principio della 'distorsione' creativa [2], ciò non toglie che, per quanto poco possa sembrare, i materiali vengano scelti entro una realtà che resta precedente all'atto della elaborazione artistica di questi, e non scompare in essa. Nella formulazione di R. Barthes: il mondo esiste e lo scrittore ne impiega la lingua.

Ora, per quanto poco si sia propensi a considerare il romanzo come « epopea del mondo abbandonato dagli

[1] V. Šklovskij, *Chod konja*, Moskva-Berlin 1923, 39; cit. da V. Erlich, *Il formalismo russo* (Den Haag 1954), Milano 1966, p. 80.

[2] Cfr. V. Šklovskji, *L'arte come procedimento* (1917), in: id., *Una teoria della prosa* (Moskva 1925), Bari 1966.

dèi » [3], si dovrà ammettere che esso riflette in qualche modo la situazione problematica dell'uomo moderno nel suo passaggio dalla 'Geborgenheit' alla 'Fremdheit': a grandi linee, lo sviluppo del romanzo accompagna quello della reificazione e dei tentativi di superarla [4]. In questo senso — grazie soprattutto alla sua tradizionalità, ossia alla scarsità e sporadicità in esso di tentativi di rinnovamento formale, grazie quindi alla maggiore trasparenza del suo momento referenziale — la narrativa nederlandese degli ultimi cinquant'anni ci sembra paradigmatica. Essa, infatti, si presenta con evidenza piena come documento dell'esperienza di una realtà disarmonica ed essenzialmente ostile alla realizzazione autentica dell'individuo. Così, per es., è pacifico che a partire già dal primo Laarmans di W. Elsschot (*Lijmen* 1924) l'eroe romanzesco si presenta come eroe problematico, individuo tipico che impersona la ricerca di valori autentici entro un sistema sociale ed economico in cui tali valori sono rinvenibili solo come degradati [5]. È la 'search for identity' che caratterizza la narrativa ormai da tempo e un po' dovunque [6]. Ma — e questo è specifico della narrativa nederlandese — tale ricerca viene mantenuta molto spesso entro una dimensione ristretta, intimistica, rimemorativa, e condotta impiegando un'ottica che di preferenza tralascia di segnalare la maglia più ampia di referenze entro cui

[3] G. Lukacs, *Teoria del romanzo* (Berlin 1920), Milano 1962, p. 150.

[4] Cfr. Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: id., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 1965, p. 65: « Von jeher ( ) hatte er (der Roman fg) seinen wahren Gegenstand am Konflikt zwischen den lebendigen Menschen und den versteinerten Verhältnissen. Entfremdung selber wird ihm dabei zum ästhetischen Mittel ».

[5] Cfr. L. Goldmann, *Introduzione ai problemi di una sociologia del romanzo*, in: id., *Per una sociologia del romanzo* (Paris 1964), Milano 1967. Per una interpretazione di Laarmans in tal senso cfr. in particolare J. Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*, Amsterdam 1964.

[6] Si tratta sostanzialmente del problema del ruolo e della personalità aperta. Tra gli esempi più pregnanti segnaliamo l'*Alexandria Quartet* di L. Durrell, vari romanzi di M. Frisch e i primi due di U. Johnson.

si articolano la frammentazione, la perdita di singolarità, l'alienazione e l'irrilevanza dell'individuo [7]. Senza alcuna intenzione polemica, si potrà ormai affermare che, a partire dal primo dopoguerra, la narrativa nederlandese è stata una narrativa di *riduzione*. E non solo per quanto riguarda il campo di applicazione: presentazione problematica di quella che si è chiamata la 'vita interiore della classe media'; bensì anche per quanto riguarda l'angolatura in base alla quale tale presentazione è stata fatta. Se ciò è valido, in parte, per la prosa di Nescio e di Elsschot, esso lo è più estesamente per la narrativa nederlandese del secondo dopoguerra, impostata com'è su di una Perplessità-Tutta-Esistenziale che è venuta evidenziandosi ben presto come paralizzante [8]. Alla mancanza di prospettiva si è accompagnata

[7] Cfr. M. JANSSENS, *Tachtig jaar na Tachtig. De evolutie van het personage in de Nederlandse verhaalkunst van Couperus tot Michiels*, Leiden 1969. In questo studio, unico nel suo genere, la scomparsa del protagonista-tipo viene spiegata con un semplice riferimento a A. ROBBE-GRILLET, senza peraltro citarlo. Si tratterà senza dubbio del passo seguente: « Di fatto, i creatori di personaggi, nel senso tradizionale, non riescono più a proporci che dei fantocci ai quali essi stessi hanno cessato di credere. Il romanzo dei personaggi appartiene, lo si voglia o no, al passato, esso caratterizza un'epoca: quella che segna l'apogeo dell'individuo. ( ) l'epoca attuale è piuttosto quella del numero matricola. Il destino del mondo ha cessato, per noi, di identificarsi con l'ascesa o la caduta di qualche individuo, di qualche famiglia », dal saggio *Sur quelques notions périmées* (1957), più tardi in: id., *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, p. 28.

[8] J. PANHUIJSEN ebbe modo di constatare già tempo fa come la problematica corrente della narrativa nederlandese si limitasse ai temi di fondo abbastanza desueti quali l'educazione sbagliata, le frustrazioni sessuali e la solitudine dell'individuo (*Sybren Polet inderdaad oorspronkelijk* in « Het Binnenhof » 8.8.1964). Ci risulta che l'ultima guardia non si è scostata di molto da questa linea neo-romantica. Le eccezioni sono scarse, sicché si potrà dare ragione a J. F. VOGELAAR, quando afferma che la letteratura nederlandese degli ultimi venticinque anni è una letteratura 'dell'assenza sociale' (*De literatuur verlossen uit de binnenkamer van de schrijver*, in « De Groene Amsterdammer » 20.2.1971; cfr. anche: id., *De hoofdpersoon heet niemand*, in *Literair Lustrum 2*, a cura di K. FENS, H. U. JESSURUN d'OLIVEIRA, J. J. OVERSTEEGEN, Amsterdam 1973, p. 239).

la chiusura della rassegnazione, meglio: dell'apatia. E, a dispetto d'ogni loro intenzione anideologica (o forse proprio in forza di essa), le registrazioni ininterrotte di questa paralisi riflettono — e non poteva essere diversamente — il colore di una bandiera: anche il lasciarsi sommergere dal 'mare della oggettività' è una forma di ideologia, ben precisamente quella dello *status quo* [9].

Sia chiaro che questi appunti, sin troppo stenografici, non intendono presentare altro che *una* linea di sviluppo (si legga anche: di stagnazione), anche se — ci sembra — la più significativa. Speriamo che sullo sfondo della situazione in essi tracciata risulti con maggior chiarezza il valore del progetto interpretativo di Polet, per il quale « il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato » [10].

Tenendo conto della scarsissima conoscenza che in Italia (come del resto altrove) si ha della narrativa nederlan-

[9] Ci riferiamo particolarmente ai *projekten* di E. DEVELING (1. *Voor de soldaten*, 1966; 2. *De maagden*, 1968; 3. *Het kantoor*, 1973), che segnano senza dubbio quella 'fine del romanzo' da lui proclamata in un saggio del 1968. Per un'analisi comparativa di *Het einde van de roman* con le ben più stimolanti 'Frankfurter Vorlesungen' di R. BAUMGART, *Aussichten des Romans oder Hat Literatur noch Zukunft?*, Neuwied-Berlin 1968, si veda l'articolo di L. DEFLO in « Kritisch Akkoord » 1972, pp. 56-65, che andrebbe però ampliato e riveduto alla luce del saggio *Der blinde Realismus* che R. BAUMGART ha pubblicato alla fine della sua ultima raccolta *Die verdrängte Phantasie*, Darmstadt-Neuwied 1973.

[10] B. BRECHT, *Scritti teatrali*, Torino 1962, pp. 3-4; cit. da P. CHIARINI, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari 1970, p. 33. Polet: « È tenendosi aperta, non fissando dove non ce ne sia bisogno, che la letteratura si mantiene disponibile per una realtà che sta cambiando, per una visione nuova dell'uomo, e forse sta veramente lavorando in questo senso. Secondo me è questa un'attività che ha senso, una delle cose per cui vale la pena continuare a far letteratura » (LW 16). Ci siamo decisi a dare tutti i passi citati di Polet in traduzione (nostra, ovviamente); le indicazioni si riferiscono sempre ai testi originali; per le abbreviazioni si veda all'elenco delle opere; per B ci siamo serviti dell'edizione riveduta, la terza.

dese, ci sembra che una presentazione del '*ciclo di Lokien*' di S. Polet sia opportuna per due motivi. Tale ciclo, infatti, può a ragione venir considerato un'antologia (anche se in chiave ironica) di tutte le variazioni avute sinora nella narrativa nederlandese sul tema di fondo della problematicità dell'individuo. Peraltro, pur mostrando i segni di una lunga e progressiva reificazione, esso non manca di presentare al più presto modelli di superamento. Invitiamo, quindi, ad una lettura della '*Lokieniade*' sia come documento che come proposta. Se per il primo aspetto essa sembra non differire sostanzialmente dalla linea tradizionale della narrativa nederlandese contemporanea, per il secondo essa ne costituisce certamente la grande eccezione.

Tra quei pochi che hanno tentato una visione aperta, ossia ad esiti imprevidibili, del divenire della coscienza del personaggio [11], Polet è senza dubbio lo scrittore che più costantemente e più a fondo ha fatto suo il tema della mutazione e della rinascita. Già nel lontano 1953, agli inizi della sua carriera di scrittore, egli indicava come luogo propizio per l'incontro/scontro dei personaggi, vale a dire come luogo di interazione e di arricchimento di essi, la 'piazza', situandola chiaramente al polo opposto degli 'interiori' tipici di quel corrente romanzo-di-coscienza che non era e non è riuscito — ci risulta — a superare i limiti di un arido solipsismo [12]. La 'piazza' può venir segnalata subito come 'topos' ricorrente nell'intera opera di Polet, in particolare in quella narrativa, dove essa costituisce il luogo ideale per un processo dinamico di sviluppo della coscienza dei suoi personaggi, ed in particolar modo di quella di *Lokien, personaggio centrale* in tutti e cinque i 'romanzi' sinora apparsi. L'occasione iniziale di tale svilup-

[11] Un caso singolare di 'search for identity' è presentato da A. BURNIER, *Een tevreden lach*, Amsterdam 1965, dove il personaggio femminile tenta di realizzarsi come uomo.

[12] Polet: « ( ) ogni cosa scivola ( ) dentro all'altra / per uscirne carica / di fianchi occhi estranei / immagini e mani nuove ( ) » (*Plein*, cit. da *Windrozen per bos*. Een bloemlezing uit de Windroos, Amsterdam s.a.. p. 37; la poesia appartiene al ciclo *Demiurgasmen*, pubblicato nel 1953).

po è data sempre dall'incontro con la propria 'ombra' [13], ossia, secondo la psicologia analitica di C.G. Jung, l'incontro con se stessi, cui si accompagna il senso netto della propria incompletezza. Ciò non è nuovo. Ma nuova è la 'maniera' tipica della narrativa di Polet che consiste nel lasciare che il personaggio proietti tale incompletezza al di fuori, condensandola nella figura di un personaggio *complementare*. Lungo l'arco di tempo del narrato si avrà, allora, una liberazione del personaggio dai limiti del proprio individualismo: una educazione coscienziale in un processo dinamico di *interazione*.

È chiaro che, a livello strutturale, tali testi non possano non presentare ambivalenza e polivalenza in un gioco continuo e complesso di alternanze e di intrecci fra il reale e il non reale, ossia fra quello che è e l'idea di quello che è, che sarebbe potuto e/o potrebbe essere. È chiaro, cioè, che essi sono strutturati in base alla legge fisica detta di proibizione, che definisce tutto quello che non può accadere, per cui tutto quello che, viceversa, può avvenire senza violarla, avviene di fatto. In queste 'spedizioni all'*infra*' impossibilità e naturalezza possono coesistere perfettamente [14]. Peraltro, una interpretazione ergocentrica ed in chiave strettamente psicologica o psicoanalitica di questi testi, per quanto pertinente, non potrà non sfociare nell'aporia [15]. Nei testi del ciclo, infatti, come del resto

[13] La *schaduw* (ombra) compare già in una delle prime poesie di Polet, dal titolo omonimo, pubblicata dapprima nel ciclo *Demiurgasmen*. ora in: id., P/O, p. 249. Il poeta ne parlava già nel 1953 in termini di *contramens* ('doppio'). Il motivo è ricorrente nell'intera opera di Polet.

[14] Cfr. l'intervento di G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Milano 1966, 103-136.

[15] Così l'analisi in chiave strettamente psicologica dei primi tre testi data da P. DE WISPELAERE in appendice a M. Il saggio, *Drie realistische fabels van Sybren Polet*, estremamente lucido e corretto, ci sembra peraltro alquanto limitativo, appunto perché non tien conto del 'rimando' sociale dei personaggi. Se è vero che esso acquisterà peso determinante solo in SB e GG, nondimeno esso è ben presente anche nei primi tre testi.

nell'intera opera di Polet, è evidente una *intenzione andragogica* — e non solo a livello di sottotitolo [16]. Per quanto ci risulta, nella critica nederlandese è mancato sinora ogni tentativo di impostare a riguardo del ciclo un'analisi ad angolatura — diciamo in breve — sociologica [17]. Siamo perfettamente d'accordo sul fatto che, data l'estrema complessità dei testi di Polet, nessun tipo di analisi potrà a ragione venir considerato esaustivo [18], purtuttavia — a livello di contributo per una visione più articolata di essi — proponiamo la nostra impostazione con la sicurezza di non andare del tutto errati. Infatti è l'autore stesso a garantirci che il suo Lokien non presenta delle implicazioni veramente psicologiche: appunto perché, più che personaggio individuale, Lokien è da considerarsi '*groepsfiguur*' (figura di gruppo) [19].

LA 'FIGURA DI GRUPPO'

Alla nota 32 di LW che, più che come saggio teorico, vuole intendersi come riflessione dello scrittore sulla propria prassi artistica, Polet parla della '*groepsfiguur*' come di *persona* nell'accezione latina del termine: maschera e, quindi: ruolo, carattere, persona, personalità [20]. La funzione che una tale figura deve poter svolgere è propriamente quella di ovviare a un '*tekort*' (deficit) nella/della letteratura

[16] Cfr. più sopra l'elenco delle opere.

[17] L'unica eccezione è il saggio di J. F. VOGELAAR, *De hoofdpersoon heet niemand*, cit.

[18] Cfr. P. DE WISPELAERE, cit., p. 277. Polet. « Da parte mia, ciò che mi interessa maggiormente è una elaborazione personale di esperienze collettive » (LW, pp. 85 sg.).

[19] Le seguenti affermazioni di Polet, benché riguardino la sua opera poetica, si attagliano perfettamente anche a quella narrativa: « ( ) persona e non persona, individuo e uomo-massa ( ). Anche come individui apparteniamo alla massa, anche se poi entro la massa cerchiamo di mantenere la nostra individualità. Il poeta è diventato X-ologo; i suoi materiali linguistici sono costituiti da quanto esprimono gli individui sociali » (LW, p. 143).

[20] Cfr. LW, p. 96-8.

moderna, portando alla ribalta — è il caso di dire — non tanto l'individuo singolo quanto invece il gruppo nei suoi momenti attivi. Una tale figura, in sostanza, dovrebbe essere in grado di mostrare

— *relazioni* interne ad un gruppo;

— *interazioni* ricorrenti tra gruppi e, all'interno di un gruppo, ricorrenti fra questo e gli individui che lo compongono;

— *modelli* di gruppo, nei quali a risultare centrale sia un altro modo di veder la vita e un altro modo di impostarla.

La difficoltà della 'parte' che una tale figura è chiamata a recitare sono evidenti: essa non è assolutamente in grado di illustrare alcuna relazione di gruppo ideale, alcuna coscienza collettiva ideale, per il semplice fatto che queste non esistono. Le uniche realizzazioni plausibili per chi non voglia cadere ed insabbiarsi nel generico della parte di uno 'Jedermann' sono ammesse operando in base ad un *collettivo ristretto*, sia questo costituito da alcune persone singole o da una sola, la quale però reagisca in modo esemplare nell'ambito in cui si trova, ossia nel suo contesto realistico-letterario. Perché mai Polet dia la preferenza ad una figura di gruppo come *invulpersonage* (personaggio schematico che si può/deve rimpolpare) è chiarito nella nota successiva:

« Tutti i grandi narratori hanno costruito dei *tipi*; nel secolo scorso scandagliando la psiche dell'Individuo, ora piuttosto spogliandolo della sua singolarità e riducendolo. Un tipo è riconoscibile da molti. Visto che i dettagli individuali fissano troppo la figura, si opera ora nei suoi riguardi una riduzione cosciente; la figura si fa meno 'realistica', acquistando così una *invulidentiteit* (identità la cui costruzione è lasciata al lettore -fg). Una volta che la si è costruita, la si riconosce = si riconosce se stessi come un io diverso » (LW, pp. 97 sg.).

Dove è da notare subito il momento didattico 'brechtiano' costituito anche qui dalla partecipazione attiva al posto della semplice empatia. Per quanto riguarda poi il minore

realismo di una tale figura, si farà bene attenzione alle virgolette: infatti, una tale figura a identità costruibile, ossia a *identità trasformabile*, è essenzialmente realistica: risponde alla realtà mai statica dell'uomo-nella-società [21]. Nella sua temporaneità tale figura sottolinea il momento del *divenire* e del mutare; nella sua dichiarata non completezza, colmabile dal *partner* (lettore), essa illustra la necessità della *complementarietà* degli uomini tra loro.

A livello di struttura testuale sarà Lokien a dimostrare — esemplarmente (e quindi: a proporre) — in un gioco

[21] Per la 'maniera' narrativa di Polet e il suo grado di realismo non troviamo caratterizzazione migliore di quella usata da B. BRECHT per il teatro epico:

« forma drammatica del teatro	forma epica del teatro
— attiva	— narrativa
— involge lo spettatore in una azione scenica	— fa dello spettatore un osservatore, però
— ne esaurisce l'attività	— ne stimola l'attività
— gli consente dei sentimenti	— lo costringe a decisioni
— e delle emozioni	— a una visione generale
— lo spettatore viene immesso in un'azione	— viene posto di fronte a qualcosa
— suggestioni	— argomenti
— le sensazioni vengono conservate	— vengono spinte sino alla consapevolezza
— lo spettatore sta nel bel mezzo, partecipa	— sta di fronte, studia
— l'uomo si presuppone noto	— è oggetto d'indagine
— l'uomo immutabile	— l'uomo mutabile e modificatore
— tensione a riguardo dell'esito	— tensione a riguardo dell'andamento
— una scena serve all'altra	— ogni scena sta per sé
— crescita	— montaggio
— corso lineare degli accadimenti	— a curve
— determinismo evoluzionistico	— salti
— l'uomo come dato fisso	— l'uomo come processo
— il pensiero determina l'esistenza	— l'esistenza sociale determina il pensiero
— sentimento	— 'ratio' »

(note a *Mahagonny*, in *Teatro*, Torino 1965, p. 575).

di proiezioni, rifrazioni, identificazioni e meditazioni su possibili altre realizzazioni, la dinamica e la dialettica del divenire e della interazione — *Lokien esiste in rapporto a.*

TEMPI E MODI DELLO SVILUPPO DELLA COSCIENZA DI LOKIEN

Le diverse 'stazioni' nelle quali Lokien viene presentato sono sempre vissute al *presente*. Almeno per i primi tre testi del ciclo, il punto di partenza è costituito da una crisi di Lokien nei confronti di un qui e ora, nel quale egli sente di non essere completo.

In VT2 (pp. 89-121) tale crisi viene evidenziata come perdita della sensazione del reale. Lokien ha venticinque anni ed è « un fascio di muscoli contratti, tesi al massimo » (p. 91) e ossessionato dal rattrappimento della coscienza degli altri:

> « Per le strade del centro giravano ancora diverse coscienze Tentò, come d'abitudine, di indovinare a che grado potessero trovarsi, ma con meno interesse e meno partecipazione delle altre volte. I contenuti di quelle coscienze cominciarono a pesargli addosso. Passò loro davanti, fu incerto a volte se fermarsi, girò la propria coscienza dall'altra parte, addolorato da quella vista. Se ne trovano troppe di consunte, troppe che andavano curve sotto il peso del passato, un passato fastidioso e querulante che cercava di appiccicarsi addosso al suo » (p. 93);

e non si ritrova più in armonia col quadro che di Amsterdam si era venuto pian piano costruendo:

> « La città, cui si era dedicato per tanti anni per darle la forma che aveva, aveva ora un aspetto diverso, piú amaro. Il carattere personale che l'aveva animata era ormai sparito. Tutta fatica, tutte energie spese invano. La città. Non c'era mai stata, non era mai esistita. La città aveva avuto un carattere proprio. Ma quale era mai —il carattere che aveva avuto? » (p. 94) [22].

[22] Il passo si riferisce al lungo tentativo di Polet di 'animare' Amsterdam considerandola 'città di nascita' nel suo ciclo poetico *Geboorte stad* (1958, 1963²), ora in P/O, pp. 160-207. Tale ciclo, in apertura del quale sta il motto 'notre naissance est perpétuelle' (P. Eluard), contiene *in nuce* tutti i temi di fondo che compariranno poi nei testi narrativi di Polet.

Tutta la seconda parte di VT è articolata sui termini 'coscienza' e 'passato'. L'ossessione di Lokien nel presente è un prodotto di frustrazioni derivategli dall'infanzia (VT1) e richiede ormai una liberazione definitiva (che si avrà in VT3).

In VT1 (pp. 7-85) Lokien viene presentato come Minnie (il piccolo), ragazzino di sette anni che vive, durante il periodo d'occupazione nazista, in una famiglia cui è venuto a mancare il padre (membro attivo nella resistenza) e nella quale ad esercitarne le funzioni è il fratello maggiore, Klooster. È un periodo di paure e di frustrazioni che Minnie concentra in odio verso Klooster da cui si sente oppresso e da cui tenta di liberarsi uccidendolo. Tale periodo resta nella coscienza di Lokien come una ferita aperta.

In VT2, oltre che nel momento di crisi ad Amsterdam, Lokien viene presentato durante il viaggio alla volta di Tangeri, dove Klooster si trova per ragioni di lavoro. In un dialogo in treno con un anziano signore, Lokien viene iscritto fra coloro che soffrono di una « neurosi dovuta alla pioggia » (101): insoddisfatti di un presente retto da una 'pericolosa pacificazione', essi sono peraltro incapaci d'agire [23].

In VT3 Lokien si libera dalle incrostazioni del passato svuotando la coscienza di Klooster e quindi anche la propria in quanto deformata da Klooster [24]. Poco alla volta Lokien

[23] Essi « reagiscono all'atmosfera con una fronte-barometro ed hanno una emotività da radar con antenne sparse su tutta la superficie del corpo; essi sono i primi, altri seguiranno. La loro accidia proviene da un vago senso di colpa, perché credono che non ci sia più niente da *fare* — il loro razionalismo è ancora troppo irrazionale, la loro maniera di pensare non è ancora una forma sufficiente d'azione — sono gli uomini del trapasso che solo per un pelo non appartengono a quelli del futuro — hanno superato il passato e l'uomo vecchio, ma non sono pervenuti ancora a quello nuovo. Altri lottano, loro no; ma desiderano ardentemente la lotta, anche se gli ripugna » (VT, p. 102).

[24] Lokien a riguardo di Klooster: « Egli scarica la propria coscienza sulla tua e si mette in testa d'averti posseduto. Non c'è dubbio, è sempre stato così: uno che violenta le coscienze » (VT, p. 194).

prende possesso di tutto quanto fa parte della sicurezza dell'odiato fratello maggiore. In primo luogo seducendone la moglie. Il termine ricorrente in questa parte è '*overwinningsroes*' (ebbrezza di vittoria). Il testo termina presentando Lokien mentre esce dalla casa di Klooster per andarsene da un tempo proibito (titolo), da cui ormai si sente libero:

> « () uscí, senza alcuna traccia dell'ebbrezza di vittoria che si era atteso, ma anche senza molti rimorsi (). Fuori l'aria era limpida come un cristallo. La strada. Persone, reali come da anni non le aveva piú viste. () Si girò un attimo a guardare, un'ultima occhiata. La casa non c'era piú. Un fratello maggiore lui non l'aveva mai avuto, s'era lasciato alle spalle ogni rancore e ogni odio, in un passato che non era piú alcun passato. Il suo passato vero gli stava davanti. Doveva cercare di raggiungerlo. Presto presto;» (p. 217).

Se VT è il testo del superamento da parte di Lokien di una crisi nel presente, dovuta a frustrazioni derivategli dal passato, B è il testo in cui Lokien tenta nel presente di superare una crisi che trova le proprie radici nel presente. Lokien, che ha ora ventott'anni, non può certo dire d'essere riuscito a costruirsi — nei tre anni decorsi dalla stagione di VT — un presente meno problematico. Anche qui ci si ripresenta un Lokien in crisi: questa volta paralizzato nella sua attività di scrittore, in quanto non riesce ad 'animare' le cose che lo circondano:

> « A volte aveva addirittura la sensazione di poter trasformare ogni oggetto, indistintamente, con la semplice forza del suo sguardo (). E succedeva, del resto raramente, che 'le cose' accettassero di assorbirlo, lui si sentiva loro vittima o perseguitato da quelle. Succedeva piuttosto il contrario, sicché gli capitava di sentirsi a volte estremamente desolato dalla loro solitudine (-). La solitudine si irradiava dall'interno di esse come una luce fredda. La solitudine impediva loro di impostare un rapporto 'umano' reciproco e di cominciare a vivere. Oggetti che stavan lí, isolati, chiusi in se stessi; cose che non conoscevano limiti, aperte in ogni direzione, ma aperte invano. Sembrava, appunto, che stessero aspettando di sapere quale fosse il loro vero significato, o che stessero aspettando il significato che lui avrebbe dato loro, lui che non era creatore o mago, bensì datore di significato » (p. 23).

e paralizzato in quanto dominato dalla paura di invecchiare senza aver concluso alcunché di positivo:

« Ho la mania del tempo e non ci posso far niente, ce l'ho nel sangue. Il pensiero successivo fu: tutti coloro che appartengono alla mia generazione ce l'han nel sangue. Abbiamo perduto la parte piú importante della nostra giovinezza, continueremo a perderla; non ci sarà mai piú possibile rifarci di questo periodo. () Non riusciva a sopportare un tale pensiero. Invecchiare era una cosa insopportabile. Fra un paio d'anni sarebbe arrivato ai trenta senza aver concluso niente di positivo, al massimo aveva scoperto un paio di verità essenziali sulla vita, verità che altri sapevano già da tempo senza aver dovuto pensarci sopra () » (pp. 26-7).

Dopo aver incontrato in un bar il sig. Godgegeven (= diodato, dato da dio), funzionario di una compagnia di assicurazioni di Amsterdam, Lokien si decide a sceglierlo a personaggio di un proprio romanzo, facendolo rinascere, dopo una 'settimana di creazione', come Breekwater (= colui che fende l'acqua principio di vita, ma anche: colui che fende il grembo materno e nasce). In un gioco di complementarietà, la figura romanzesca di Breekwater viene costruita in base alle paure del sig. Godgegeven che sono, per proiezione (per converso), anche quelle di Lokien; e costruita precisamente in funzione di una liberazione da esse da parte di entrambi. Breekwater, personaggio romanzesco creato da un personaggio 'reale' come calco deformato di un personaggio 'reale', è, sostanzialmente, l'illustrazione di un metodo: quello della maturazione di sé mediante gli altri, quello della rinascita di sé negli altri. Breekwater ha ragione a considerarsi creato da Lokien, che sente essere il proprio padre 'spirituale', ma questa creazione è motivata — si veda — dalla curiosità di Lokien che « vuol sapere come penserà fra venti, trenta anni » (p. 39). In un passo assai esplicito leggiamo:

« D'improvviso (Breekwater -fg) si sentì enormemente stanco. I suoi piedi inciamparono su niente, e andò a sbattere con la spalla contro quella del giovanotto. Lokien lo sostenne, gli passò un braccio attorno al collo. 'Cosa succede', gli chiese come bisbigliando, 'come te lo senti il corpo quando arrivi ai sessanta? Su diglielo a papà' » (p. 39).

Il sig. Godgegeven entra ora, a cinquantanove anni, in una ben comprensibile crisi esistenziale e teme di perdere ogni vitalità. Rivolto a Merel, la giovane segretaria di cui si è voluto innamorare, egli confessa:

« Cominciai a trovare la vita interessante quando uscii per la prima volta con una ragazza, ti posso ancora mostrare dove ci siamo sdraiati. Queste cose me le ricordo perfettamente e mi sembra davvero che siano state proprio e solo *queste* a tenermi in vita, anche piú tardi. Se *sono* qualcosa è solo grazie alla forza dei miei ormoni, e al pensiero che questa possa un giorno esaurirsi mi sento i brividi; quando sarà arrivato quel giorno, credo che preferirò morire » (p. 62).

Il problema riguarda chiaramente il sig. Godgegeven, ma è Lokien a imbastirci sopra un testo:

« Lo spunto da cui prende avvio questo dramma è semplicissimo, non può essere piú semplice. Un uomo. Un uomo che sta invecchiando, muore, riprende a vivere, muore — perché? () leviamoci tanto di cappello davanti al sig. Godgegeven. Mi dispiace per lui; mi dispiace tantissimo, al punto che a volte non riesco a prender sonno, mi battono i denti e devo inghiottire un sonnifero. Il sig. Godgegeven non vuol morire mentre invece *deve* morire, cioè invecchiare. Mi dispiace, sig. Godgegeven; la catarsi sarà atroce, ma la fine lieve, — affermano i biologi » (p. 10),

un testo, di cui Lokien ha bisogno per concretizzare anche le paure proprie e, oggettivandole, superarle.

In M incontriamo Lokien due anni più tardi. Dal tempo di B ad ora Lokien deve essere riuscito a mantenere un certo equilibrio con se stesso, col suo « io, del quale non si può mai essere del tutto certi » (p. 23). Così, per es., se la città, che in VT2 gli era sembrata 'morta dentro', continua a mantenere il carattere di un labirinto, sarà ora quello di un labirinto per niente spiacevole,

« () nel quale lui, ogni volta che lo avesse voluto, avrebbe saputo trovare la pista che portava all'uscita o a cos'altro lui avesse voluto trovare. Ma non sempre lo voleva, non ogni momento. Lasciava che la città restasse un labirinto, era piú eccitante; gli bastava sapere che sarebbe potuto uscirne non appena l'avesse voluto » (p. 22).

Strana, questa sicurezza di Lokien, ma non inganni: il suo equilibrio è del tutto precario e non resiste a lungo. Lokien, impiegato ora come *copywriter* presso l'agenzia pubblicitaria Euro-Ad (vertising), lavora di fantasia a formulare testi pubblicitari. Guido, un ragazzino di nove anni, viene a proporgli l'acquisto di un paio di slogan riguardanti caffé e profumi e a chiedergli di diventare suo socio in affari. Guido, infatti, non è solo un normale scolaro delle elementari, bensì anche un genio finanziario. Sua precisa volontà è di diventare ultramilionario nel giro di al massimo un anno. Ma per questo ha bisogno di un maggiorenne discreto che firmi per lui le cambiali, faccia assieme a lui il gioco di borsa, assuma tutte le transazioni a proprio nome, ecc.

Guido è senza dubbio creatura ('ombra') di Lokien, che si sta immaginando ora un'infanzia piena di sicurezza e di successo che gli è mancata [25], e lo conferma — tra altri — il passo che segue:

> « Non era affatto escluso che il suo (di Lokien -fg) passato gli si ripresentasse, forse sotto forma un po' diversa, forse per certi aspetti definitivamente trasformato, ma che importa; forse che il passato di una persona era proprio cosí importante come la maggior parte della gente pensava — qualcosa di cui rattristarsi se andava perduto o se ti veniva sottratto e per un certo tempo (o per sempre) sostituito con un altro? Sul passato si esagerava a volte un po' troppo » (98).

In tal senso Guido può venir considerato una 'lay figure', vale a dire 'unimportant person, nonentity; unreal character in novel' [26]. Ma solo in tal senso, in quanto, cioè, riflette *un* momento problematico della coscienza attuale di Lokien: vale a dire il suo bisogno di riempire in qualche maniera il vuoto lasciato dall'operazione di rimozione, in VT3, della propria infanzia. E non invece in quanto Guido

[25] In VT 3 « un padre, la tranquillità, la spensieratezza, se stesso » (189).

[26] Tale definizione di 'manikin', tratta dal *Concise Oxford Dictionary*, è apposta in apertura al testo da Polet stesso.

impersona lo spirito 'demoniaco' [27] che regge la società del consumismo. Al di là di ogni congettura, Guido conduce una vita propria e indipendente dalle fantasie di Lokien, anche se poi Lokien si rende benissimo conto che lo 'spirito del tempo' impersonato da questo ragazzo è — puntualmente — quello dal quale egli stesso si è lasciato sottomettere e nel quale, se pur di controvoglia, sta effettivamente operando.

L'equilibrio di Lokien era troppo fittizio perché potesse durare. Gli « attacchi di estrema lucidità » (235), che già tempo addietro (cfr VT2 e B) l'hanno sconvolto, ritornano ad inquietarlo:

> « Ma al posto della saggia distensione che era altre volte seguita, a dominare ora era un senso di incertezza di attesa, come se persino questa situazione non fosse altro che uno stadio precedente una lucidità che poteva divenire ancor piú lucida. In questo momento, tutto quello che aveva fatto e pensato gli sembrò non avere piú alcuna importanza, non che fosse senza senso, perché altrimenti non l'avrebbe fatto, ma che non avesse alcuna importanza, che fosse irrilevante, anche i suoi ideali piú elevati: non significavano piú niente / si erano svuotati. In attesa di qualcosa. Ma di cosa? ()
>
> VOGLIO USCIR FUORI DI QUA!
>
> Era come se la sua coscienza si fosse resa autonoma e volesse andarsene per la propria strada, uscir fuori da lui, liberarsi; egli aveva la sensazione di aver pur dovuto sapere in quale direzione, ma non lo sapeva, si sentiva inadeguato, inetto, invalido... Per questo ci voleva un altro genere d'intelligenza, un sapere ancor piú limpido e immediato e che non aveva niente a che vedere con il conoscere piú cose o l'esser capace di pensar piú acutamente, per non dire poi con il saper esser più furbi degli altri in affari ( ).
>
> Una volta passato l'attacco, si sentí pervadere da una grande spossatezza come non aveva mai conosciuto in precedenza, come se avesse lottato contro un esercito di cento ragazzini, o il suo spirito contro un esercito di cento spiriti ostili » (pp. 237-7).

Una discoteca di manichini (titolo) è l'ultimo affare consociato di Lokien e Guido. Durante un viaggio in Svizzera,

[27] Cfr. in M., pp. 257-60 il riferimento neo-testamentario alla tentazione di Satana sul 'monte altissimo' (Mt. 4.8-10; Lc. 4.5-8).

dove i soci si sono recati per distendersi dallo *stress* manageriale, Lokien si rifiuta di collaborare oltre e scaraventa Guido giù da un monte. Ma Guido non muore, e continua la propria inarrestabile ascesa, senza peraltro riavvicinarsi più a Lokien.

Lokien ha ormai capito benissimo in che situazione si trova:

« In fin dei conti mi si può comprare, mi sono lasciato comprare, mi sono venduto, per quanto io non faccia altro che ripetere a me stesso che non è cosí o che è cosí solo per breve tempo: un periodo di transizione » (p. 262).

ma non è riuscito a trovare la pista che lo porti fuori dal labirinto. La sua immaginazione è del tutto immaginaria, cioè resta un desiderio. Il testo — ed è significativo — termina in sospeso: Lokien resta in attesa di un nuovo attacco...

In GG, dopo essere stato per anni « copywriter « in una agenzia pubblicitaria, con una avversione crescente: di continuo frustrato e corrotto dal linguaggio che altri gli imponevano » (pp. 23-4), Lokien è, finalmente, di nuovo indipendente e « più o meno libero di espletare come gli pare una funzione nuova di zecca, di cui egli stesso è in parte chiamato a stabilire che forma debba assumere » (p. 23). Nella sua qualità di *public relation officer* del Comune di Amsterdam (« una delle più affascinanti città del mondo », (p. 24), Lokien fra i molti incarichi ha anche quello di compilare il catalogo dell'esposizione che avrà luogo in occasione del prossimo giubileo della fondazione della città (nel 1975: 700 anni). Mentre sta aspettando, davanti al Museo Storico di Amsterdam, che si liberi un posto dove parcheggiare l'auto, Lokien si sente sconvolgere da uno '*het*' (articolo e pronome di genere neutro con valore anche di pronome impersonale; in tedesco '*das*' + '*es*') veramente indefinibile:

« () una vitalità travolgente, una tensione che lo pervase interamente, per distribuirsi subito dopo come sensibilità della carne, tensione muscolare, attivazione dei vasi sanguigni ed altre forme di energia () immagini e suoni gli bombardarono la retina degli

occhi e i timpani degli orecchi — immagini probabilmente per nulla diverse da quelle che egli aveva appena recepito, ma *piú reali*, o forse non piú reali bensí recepite diversamente, in quanto ciò avveniva ora *attraverso* gli organi del suo corpo () — e di nuovo, quasi immediatamente dopo, la *coscienza* di queste cose, soprattutto del corpo e tramite il corpo ancora una volta la coscienza di quello che '*het*' percepiva, elaborava: con una intensità ed una varietà sbalorditive: vedere, ascoltare, pensare, ricordarsi... dapprima in modo vago, frammentario... » p. 15).

E si fa vivo in Lokien l'interesse per la storia. In uno dei pochi passaggi stesi in prima persona singolare, egli ci conferma:

« Prima non mi sentivo interessato alla storia, adesso sempre di piú. Data la mia scarsissima conoscenza, la esperisco come una specie di futuro inverso: per *me* ogni cosa deve ancora succedere... » (p. 18).

Il testo è una lunga e articolatissima 'rianimazione' del passato — non più di quello di Lokien, bensì di quello storico della città: riflessione critica e revisione di esso incentrate su tre periodi di sanguinose rivolte popolari ad Amsterdam e sulla vergognosa tratta degli schiavi, che ha contribuito in parte non trascurabile alla ricchezza ed allo splendore di questa città. Ma, se la storia è dominata — tuttora — dal segno negativo della 'vecchia cicatrice', ossia dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, essa è percorsa anche dal principio della speranza.

Il presente di Lokien, che si sta ora immaginando la nascita dello spirito della storia (titolo), è un tempo dialettico di empatia per gli umiliati ed offesi — e di anticipazione 'mistica' di un futuro contrassegnato dalla riscossa di essi e dalla realizzazione del regno della libertà [28]. La forza della speranza in un mondo migliore, accumulatasi durante tutti i secoli della storia, non va perduta. Essa si condensa in *psychoon* e, quante più esperienze questo

[28] Gli oltraggiati si riuniranno al 'gran banchetto', cioè a « divorare le carni dei re, e le carni dei generali, e le carni dei valorosi, e le carni dei cavalli e di coloro che vi stan seduti sopra » (GG, pp. 223, cfr. Apocalisse 19.18). La città « dei mercanti padroni della terra », la città, nella quale si è trovato il « sangue di tutti quelli che sono stati scannati sulla terra » (cfr. Apocalisse 18.23-4) verrà trasformata in Nuova Amsterdam, una città che « non avrà alcun tempio,

accumula, tanto più esso ('*het*') viene perdendo in neutralità e acquistando sempre più in peso, densità e materialità. Il titolo del testo si riferisce propriamente alle esperienze accumulate da questo <psicone> e, parallelamente, alla progressiva maturazione in senso storico della coscienza di Lokien, il quale, nelle ultime pagine, viene ancora una volta investito da capo a piedi da questo '*het*', arrivato ormai al punto da poter realizzarsi come uomo.

L'uscita di Lokien dal cerchio della individualità si mostra con tutta evidenza in SB, che si collega a GG senza soluzione di continuità. Dopo che '*het*' ha fatto corpo con Lokien mentre questi si sta recando al proprio ufficio di addetto alle relazioni pubbliche del Comune di Amsterdam, tutto cambia. Lokien si ritrova, improvvisamente [29], ad essere insegnante di storia:

« () la sua bocca cominciò a parlare come un meccanismo che non era stato lui a mettere in moto //... il Seicento / secolo d'oro ... l'idea che ci facciamo noi della società d'allora è diversa da quella che devono averne avuto i nostri antenati... una parte del nostro benessere era dovuta per esempio al fatto che noi eravamo tra i piú grandi mercanti di schiavi al mondo, ed altre cosette del genere. / L'idea che noi abbiamo della storia va continuamente riveduta, disse, riscritta dal punto di vista dei criteri cui siam giunti ultimamente. I fatti accaduti si dirigono verso tale nuova prospettiva come fossero limatura di ferro... dipende da come si tiene la calamita. Per definizione la storia si manifesta solo dopo, ma non si manifesta una volta sola, bensì sempre *di nuovo* e sempre *diversamente*... battaglia per la storia, combattuta nel presente ... ciò fa della storia una *realtà odierna* ed esattamente come questa essa è sottoposta a continui cambiamenti... // Cristo, pensò, dove mai sono andato a trovarle queste parole ( ) » (pp. 13-14).

---

perché il suo tempio sarà l'uomo; non avrà bisogno né di sole né di luna che la illumini, perché ad illuminarla saranno la coscienza e la ragione degli uomini » (GG, p. 224). E sul pianeta, dove Lokien si trova ' a casa ', non avrà diritto d'accesso « l'ultima generazione di genitori letargici, malinconici e con poca energia mentale di riserva » (GG, p. 155). Su tale pianeta ' pneumatico ' a dominare saranno modelli di forza. Per il momento utopico riguardo Amsterdam cfr. la poesia *Vleselijke stad*, dal ciclo *Geboorte-stad*, cit.

[29] Improvvisamente in SB, ma per logica interna se si tien conto della maturazione avutasi in Lokien in GG.

Ma Lokien non è affatto entusiasta di questo cambiamento:

« (Triste triste, pensò. () Una volta che in vita mia ero riuscito finalmente ad avere un impiego che mi andava a genio, dovevo proprio diventare insegnante, insegnante di storia per giunta) » (p. 15).

Si ritrova ad avere un'auto diversa, una casa, una donna ed una famiglia diverse. Le sue telefonate a vecchi amici non servono a nulla: nessuno lo riconosce [30]. *Incipit vita nova*:

« La possibilità di tornare indietro sembrava definitivamente preclusa. Questo pensiero lo colmava non tanto di disperazione quanto piuttosto d'una enorme malinconia. Era tutto un passato, quarant'anni buoni, che minacciava d'andare perduto. () Ma era, il passato d'un individuo, davvero cosí importante come lo trovava la maggior parte della gente? Veramente, uno, ad ogni nuova fase di vita, dovrebbe cambiare non solo la professione e/o la donna, bensí anche il passato: costruirsi un passato nuovo / cominciare da zero (): il nuovo passato che *diventa* invece del vecchio passato che *è* » (pp. 24-25).

Il nuovo passato che diventa trova ora uno sbocco nella prassi politica. L'ideale annunciato in B in termini di « una limitata dittatura di individui politicamente coscienti, artisti, intellettuali ed altri idioti » (p. 50) si realizza ora a livelli ben più concreti. In classe, tramite l'insegnamento:

« La mia materia. Io *vengo* scelto. Continua ad essere ogni giorno una sorpresa, ma che vuol dire, tutti i miei ricordi sono una sorpresa, sia che riguardino la storia passata o quella recente mia personale; piacevoli, neutrali o spiacevoli, non sono io a poterlo stabilire (). A volte, mentre sto raccontando ai miei allievi il contenuto d'un libro, lo sento coi miei propri orecchi farsi realtà. Camuffamento politico. Uso un metodo indiretto, esattamente come fanno gli scrittori » (p. 49); « PROPOSIZIONE. Se guardiamo l'individuo, in prospettiva storica tutte le guerre sono insensate. Solo alcuni *non* sono *morti-per-niente*, la maggior parte invece *sí*. Cioè per niente.

Propongo di discutere su questo punto, disse. Chi vuole partecipare. / Guardò la classe girando gli occhi intorno... » (p. 111),

---

[30] Tra i vecchi amici: Sybe Minnema (di cui Sybren Polet è lo pseudonimo) e l'anziano sig. Breekwater (SB, p. 23).

e nella azione del RSP (Partito Rivoluzionario Sociale [31]), di cui Lokien si trova ora ad essere membro [32].

Dopo essersi ricostruito, per puro istinto di conservazione, un passato che risulta, ovviamente, essere del tutto diverso da quello offerto in VT1, Lokien chiude il problema seccamente:

> « Quello che era irreale si è fatto reale, quello che lo era non lo è piú, quello che non lo era lo è diventato.
> Per me basta cosí. Non intendo piú perdere la testa a sapere chi sono o non sono / sono stato / divento o non divento. Lascio agli altri di riempirmi come credono: tutti coloro che mi vedono, mi ascoltano, entrano in contatto come, o che io tocco: a casa, a scuola, nel negozio dove faccio la spesa per mia moglie, per strada, nel gruppo d'azione politica, eventualmente in prigione. Ci sono cose più importanti di cui tener conto » (p. 114).

Con molta ironia, SB illustra quanto mai esplicitamente l'irrilevanza (se non l'aporia) di una 'search for identity' condotta entro l'ambito della 'privacy'. La problematicità dell'io non esiste più per Lokien. Come 'figura di gruppo', ossia come personaggio sociale, egli non ha alcuna difficoltà a identificarsi con altri al livello interscambiabile di umanità in assoluto. Così, per esempio, una volta che il nemico politico è stato decodificato, cioè spogliato del condizionamento sociale che ha fatto di lui un reazionario [33], Lokien può addirittura prendere la sua parte, giocare il suo ruolo: quello appunto *insignificante* — al livello del discorso testuale — di persona privata, con una casa, una donna, una famiglia diverse...

[31] In Olanda tale partito non esiste.

[32] Le azioni di Lokien sono di carattere piuttosto terroristico e molto probabilmente immaginate. La scarsa disponibilità di Lokien ad entrare a far lavoro di gruppo trova riflesso nelle sue letture di esperienze individualistiche. Molto importante, nell'economia del testo, è il sequestro di persona e il lavoro di decondizionamento del Ridder van Blomdaele effettuati da Lokien e dal RSP: in tale lavoro Lokien mantiene il suo ruolo di specialista in 'paralleli storici' (SB, p. 206).

[33] Ridder van Blomdaele (= Cavalier di Valfiorita), « simbolo nazionale di tutta quanta una mentalità ammuffita e conservativa, autocratica, paternalistica, stupidamente ligia alla corona, antisocialista, pro-apartheid » (SB, p. 181).

IL LINGUAGGIO DELLA 'LOKIENIADE'

La stessa logica che ha portato, nel maggio '68, qualche studente a scrivere sui muri delle sacre istituzioni culturali parigine « Je prends mes désirs pour la réalité, car je crois en la réalité [34] », sottende l'attività artistica di Polet da oltre vent'anni. In essa la chiave di volta è costituita da una meditazione continua sulla necessità di rinnovamento di se stessi per uscire dalla condizione attuale di alienazione e portarsi verso il regno della libertà. L'opera di Polet si presenta allora come anti-poesia e anti-prosa in quanto non si rassegna, affermativamente, di fronte alla concretezza della miseria odierna, bensì la trascende in un *progetto* di realizzazione piena dell'uomo. Progetto che è, sì, esercizio stilistico, ma richiesto dall'amara *carenza* del presente, dalla consapevolezza cioè che la vita è altrove.

Sorretta com'è dalla visione d'una società nella quale a dominare sarà il principio del mutuo appoggio, l'opera di Polet è prospettica, utopistica, anticipatrice: intende cioè agire « in funzione di tutto ciò che non funziona ancora » [35]. Nella permanente vibrazione di riflessione-autocritica-mutamento di Lokien si evidenzia il messaggio dello scrittore, per il quale il cambiamento radicale, prima che nelle cose, deve realizzarsi nell'uomo, ed in profondità [36]. La maturazione di Lokien, oltre la chiusura della propria individualità (del proprio individualismo) e in direzione d'una apertura e disponibilità sociali, viene presentata come *modello* di emancipazione e di realizzazione.

[34] Il 'graffito' è stato letto alla Sorbona e vale quanto il seguente (ivi): « Ceux qui prennent leurs désirs pour des réalités sont ceux qui croient à la réalité de leurs désirs », da *Le murs ont la parole*. Journal mural mai 68, citations recueillies par J. Besançon, Paris 1968, p. 159.

[35] Cfr. il motto in apertura al ciclo *Konkrete Poëzie* (1962), ora in P/O, pp. 97-157. L'originale è di E. Lindegren. « Att vara en funktion av allt som inte fungerar ».

[36] Cfr. il testo di due altri 'graffiti' del maggio '68: « La Révolution doit se faire dans les hommes avant de se réaliser dans les choses » e « Mutation lave plus blanc que révolution ou réformes », da *Les murs ont la parole*, cit., 36. p. 166.

Si potrà allora dire che la 'Lokieniade' è un documento del tempo, nel senso che si presenta come riflessione (: riflesso critico) sulla condizione umana che si è venuta affermando in Olanda negli anni '50 e '60 — documento, però, il cui momento di riflesso diretto è limitato a rimandi abbreviati. Come 'figura di gruppo' Lokien appartiene senza dubbio alla generazione postbellica degli *angry young men* e, più esattamente, di coloro che sono 'senza padre', ma sarebbe davvero troppo ottimistico ritenere che l'iter dei giovani della sua generazione collimi col suo [37]. Così, e per altro verso, ci sembra che lo sbocco cui è arrivato Lokien in SB corrisponda più a un momento di 'impazienza rivoluzionaria' da parte dell'autore [38], che non a un grado di coscienza politica più collettivo. Comunque, anche quando la trascende, il ciclo narrativo di Polet è profondamente radicato nella realtà — anzi è il caso di dire che è tanto più realistico quanto più la trasfigura, per presentarne delle alternative di superamento [39].

[37] Per il momento dello 'spettacolo' del provotariato si veda in particolare la raccolta di interventi *Provo, kanttekeningen bij een deelverschijnsel*, a cura di F. E. Frenkel, Amsterdam 1966.

[38] Cfr. il colloquio con P. DE WISPELAERE in « Nieuw Vlaams Tijdschrift » (1972), a 25, n. 4, pp. 405-10.

[39] TH. W. ADORNO, *Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, cit., p. 64: « Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft ». Polet: « Mantenere un'utopia ( ) non significa vivere-accanto-alla-realtà, bensì semplicemente continuare a tener di vista un ideale che si vuol realizzare, per quanto esso possa di continuo venir corrotto dalla realtà-così-come-è. Se l'opposizione contro tutto quanto sa d'utopia è così forte, ciò non dipende, nella maggior parte dei casi, dalla convinzione che l'ideale non sia valido o sia essenzialmente irrealizzabile, bensì dalla cattiva coscienza di chi sa d'essersi accordato troppo presto con la situazione attuale, della quale per motivi d'egoismo non si è insoddisfatti, ed in quanto si preferisce non venir messi a confronto con la discrepanza che intercorre tra la realtà attuale e l'ideale che si vorrebbe realizzare — poiché questo, appunto, potrebbe comportare degli obblighi. Pertanto, la paura dell'utopia è, sostanzialmente, paura dell'azione ( ) tradottasi in paura di ogni

Per quanto tale aspetto della sua opera sia di fondamentale importanza, non crediamo poterne trattare qui in modo adeguato, soprattutto perché un discorso concreto presupporrebbe un'analisi dettagliata sia dei cinque testi del ciclo narrativo che dei cicli poetici di Polet [40], come pure un'analisi meno approssimativa degli sviluppi della realtà olandese almeno per quanto riguarda quest'ultimo quarto di secolo. Del resto, un discorso sulla sua opera, come su ogni altra opera artistica, non può non riguardare — innanzitutto ed in fin dei conti — gli aspetti formali di essa. Cioè: se è vero che il rapporto con i materiali della realtà empirica extratestuale si instaura già al momento della scelta di essi, tale rapporto si fa rilevante solo in quello della elaborazione di essi nel testo. Vogliamo dire che ciò che propriamente costituisce la 'novità' della narrativa di Polet è il *metodo* da lui impiegato a strutturare la realtà storica e sociale extratestuale.

Come si è visto, l'occasione iniziale dei suoi testi narrativi è data sempre da un momento di crisi di Lokien nei riguardi di un presente che non lo soddisfa, dal momento — appunto — in cui la sua coscienza si trova ad una svolta dovuta a sfasamento e seguita quanto prima dalla rottura, e quindi dalla rinascita. E dove i testi del ciclo vogliano presentare l'articolazione del passaggio da una realtà di primo grado ad una di secondo, vale a dire ad una anti-realtà *più reale*, è ovvio che il principio stilistico che li informa non possa essere altro che quello dello *straniamento*. Osserviamo alcuni modi in cui esso è operativo:

a) incontro con l' 'ombra':

più che parti di Lokien, nel senso che essi servano a mettere a fuoco tratti specifici del suo carattere, le sue

cambiamento della realtà, come pure di ogni tipo di letteratura che non intenda confermare la realtà attuale » (LW, p. 81).

[40] Tra Polet poeta e Polet scrittore ogni distinzione è puramente prammatica, e valida solo per quanto si limiti ad una analisi differenziata delle realizzazioni stilistiche di una medesima tematica.

'ombre', ossia i suoi personaggi complementari, sono per lui delle possibilità e in quanto tali essi costituiscono solo delle *occasioni* di esperienza, di sviluppo, di liberazione, ecc. Lokien è libero di rifiutare il silenzioso invito a giocare il loro ruolo o, invece, di accettarlo (in parte o del tutto, ma comunque sempre temporaneamente). Per norma Lokien non rifiuta l'incontro, anzi è lui stesso a cercarlo. I casi di empatia con altri personaggi sono pertanto assai numerosi, anche se è chiaro che il grado di essa varia da caso a caso. Peraltro, ciò che sottolinea in modo particolare la 'mancanza di carattere' di Lokien è il fatto che è Lokien stesso a costruirsi, a volte, un personaggio — e non solo come proiezione della situazione in cui si trova, quanto piuttosto come concretizzazione del proprio desiderio di evadere dalla situazione in cui si trova (a suo disagio): straniamento al quadrato.

b) luoghi dell'incontro:

come si è già visto in B e in M, Polet preferisce collocare sia l'incontro che l'interazione dei personaggi *fuori*, ossia all'aperto: per strada, in un parco, a scuola, in ufficio, ecc. I casi di descrizione al chiuso, nel senso di privato, sono limitatissimi e, per lo più, non presentano il personaggio da solo bensì in compagnia di altri. Un caso a parte è quello di Kilo in SB: la sua stanza-caverna ha, sì, all'inizio una funzione protettiva ma la perde abbastanza presto, gradualmente e parallelamente allo sviluppo della coscienza di questo personaggio nel suo processo di socializzazione.

c) lo sguardo:

l'estrema importanza, nei cinque testi del ciclo, del *blik* (sguardo) ha indotto qualche critico a supporre eventuali influssi esercitati dall' 'école du regard' francese, in particolare da A. Robbe-Grillet. Non crediamo opportuno, in questa sede, cercare di rilevare appieno quale sia la distanza di visione e di posizione che separa i due scrittori. Basterà dire che, mentre per Robbe-Grillet l'impiego del *regard* è sistematico e il personaggio se ne serve per difendersi

dagli oggetti, cioè disarmarli della loro aggressività togliendo loro ogni 'profondeur'[41], per Polet il *blik* non ha mai funzione di distacco. Al contrario: in quanto appartiene all' 'ombra', esso sconvolge il personaggio cui è diretto e lo stimola a prendere coscienza della propria situazione. Si veda il *blik* di tipo personale puntato su Lokien (VT2), mentre si sta recando in treno a Tangeri:

« Ma proprio quando si mise a guardare (fuori dal finestrino -fg) () sentí un occhio puntato con enorme intensità sul suo viso (). Era l'occhio piú aperto fra tutti quelli mai visti, un occhio tanto aperto che gli sembrò volesse decomporsi (). L'occhio era scuro, probabilmente marrone, ma non cattivo; aveva piuttosto un che di innocentemente satanico (). Per qualche minuto vi oppose resistenza (), ma alla fine dovette arrendersi. L'occhio era più forte di lui » (pp. 100-1; è Hoppecke a osservare);

Breekwater (B), mentre sta girovagando per Amsterdam:

« In quel preciso momento, mentre stava lí lí per arrivare alla liberazione e quello che lo circondava già stava facendosi piú chiaro, ebbe, piú forte ancora della volta precedente, la sensazione d'essere seguito. Era qualcosa come una macchia saltellante di sole proveniente da uno specchietto, lo specchietto che un ragazzino avesse puntato sulla sua nuca, facendo dapprima correre la macchia su e giú per concentrarla infine come un ago su di un punto ben preciso. Il punto si fece rovente, il dolore penetrante. Girò lentamente la testa di fianco; poi di colpo indietro per vedere chi fosse. Nessuno » (p. 175; Lokien osserva);

[41] La famosa affermazione di A. ROBBE-GRILLET: « Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses *sont là*. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence » (Les Gommes, Paris 1962, 161) fa eco a quella del personaggio sartriano Roquentin, il quale, dopo aver tentato di ridurre gli oggetti al loro aspetto quotidiano con la forza del suo *regard*, ci/si rassicura che: « Les choses sont tout entières ce qu'elles paraissent et, derrière elles, il n'y a rien » (J.-P. SARTRE, *La Nausée*, Paris 1938, p. 128). In merito cfr. E. PACI, *Robbe-Grillet, Butor e la fenomenologia*, in « Aut-Aut » (maggio 1962) e R. BARULLI, *Da Sartre a Robbe-Grillet* (1963), più tardi in id., *L'azione e l'estasi*, Milano 1967.

Lokien (M), mentre guarda fuori dalla finestra dell'ufficio:

« Una volta arrivata sull'isola pedonale, la piccola figura girò la testa di sbieco verso l'alto e gettò un'occhiata risoluta alla finestra dietro la qlale si trovava ,Lokien -fg) » (p. 7; Guido osserva);

Kilo (SB), mentre sta girovagando per la città:

« Vorrei poterlo guidare con le onde dei miei pensieri (). Dalla sua reazione mi accorgo d'essere penetrato in lui / la sua nuca, la sua testa ha una brevissima scossa / il suo passo si fa circospetto. Poi si gira... » (pp. 155-6; è Lokien a osservare).

Del tutto sconvolgente è il *blik* impersonale di '*het*': esso colpisce Lokien come un raggio infrarosso e con una intensità tale da trasformarlo, come abbiamo visto, in insegnante di storia. Esso si presenta alla fine di GG e all'inizio di SB, e colpisce alla stessa maniera di quello personale, cioè alla nuca:

« Girò bruscamente la testa, come reazione automatica a quello che poteva essere uno sguardo intensamente diretto su di lui o una vaga minaccia, ma che era piú penetrante, forse sarebbe piú giusto dire materiale: l'aveva colpito alla nuca procurandogli un dolore acuto.

Si guardò attorno attentamente, non scoprí nulla che potesse destare sospetto, ma ebbe di nuovo la stranissima sensazione di essere stato localizzato, identificato e appuntato con uno spillo, senza alcuna possibilità di fuggire, da chi o da cosa non sapeva, anche se la sensazione di venir pedinato e osservato gli era divenuta ultimamente più o meno consueta ( ) » (GG, p. 292).

Comune ai due tipi di *blik* è il loro effetto sul personaggio colpito, la cui coscienza viene straniata dalla realtà in cui questi si trova e portata ad un livello di sentire più intenso.

d) la citazione:

se, a dimostrazione di una 'individualità plurima' e in continua trasformazione, Polet si è servito, soprattutto nei primi testi del ciclo, del gioco di complementarietà dei personaggi, a partire da M egli si serve sempre più

di una tecnica nuova, ossia della citazione di *materiali spurii*. Dal momento che si tratta quasi esclusivamente di letture di Guido (M) e di Lokien (GG, SB), [42], i documenti 'concreti' [43] attestano subito il campo di interessi dei personaggi e servono, indirettamente, a denotare tratti del loro carattere. Già in tal senso la citazione può venir considerata efficace. Ma quello che più conta, ci sembra, è il momento di demistificazione insito nel montaggio di tali materiali — e meno direttamente nel loro rapporto con i personaggi quanto piuttosto in quello con la tematica che le figure stesse sono chiamate a illustrare. Bisognerà distinguere, per es., tra la lettura — da parte di Guido — dei viaggi di Marco Polo e quella di un trattato teorico-pratico di economia, dove il passo citato riguarda la 'scarsità e il principio economico'. Se la prima è funzionale per una descrizione del mondo di Guido-di-nove-anni, la seconda lo è in quanto rileva il principio in base al quale è strutturato l'intero testo, e involve quindi anche Lokien.

I documenti 'concreti' non vengono citati per puro gusto di straniamento: essi, cioè, non rimangono refrattari, bensì vengono integrati, montati. Si ha allora una rifunzionalizzazione di essi in base alla 'cadenza' (anche nel senso di collocazione) con cui essi vengono impiegati. Si ha una manipolazione di essi al fine di ottenere un livello di autenticità diverso (: più alto) da quello della loro datità bruta. Polet chiama tale tecnica *kadercollage* (*collage* tematico), dove a contare maggiormente è ovviamente il tema che dovrà servire da cornice, da catalizzatore. Quando più la tematica del ciclo si amplia, quanto più cioè essa investe aspetti sempre più complessi della realtà storica, economica e sociale extratestuale, tanto meno il personaggio si presta a garantirne una visione vasta e chiara. La sua visuale, infatti, è ristretta. E se la sua risposta affettiva potrà

[42] Il primo caso di impiego di materiale spurio si incontra, in apertura a VT 3, con la ' voce ' Tangeri.

[43] Concreti in materia assai relativa perché dovuti spesso alla penna ed alla fantasia di altri scrittori, cioè: non neutrali, a volte, neppure per principio.

riuscire opportuna allorché si tratti di 'ridar vita' a materiali riguardanti un passato meno recente, nondimeno essa risulta essere troppo spesso un filtro colorante e deviante. Tanto vale, ad un certo momento, lasciare che i materiali parlino da soli — l'autore si limita a suggerirne una direzione di lettura. È il caso delle letture di Lokien, in GG, al tempo della sua raccolta di materiale per l'esposizione su Amsterdam e dove il filo rosso che le percorre è quello dello sfruttamento, della frammentazione (anche fisica), della rivolta. È il caso poi delle letture di Lokien in SB, allorché si trova ad essere insegnante di storia e membro del RSP e dove il filo rosso che le percorre è quello del condizionamento sociale dell'individuo e del conflitto fra questi e la massa.

I materiali citati da Polet sono talmente concreti, compatti e limpidi che ben di rado han bisogno di commento o traggono vantaggio dall'empatia di Lokien. Essi sono tratti da una storia e da una realtà che il lettore conosce benissimo anche di persona e su cui egli viene invitato a riflettere: indirettamente, cioè tramite la loro 'strana collocazione'. Per una 'avventura mentale', come i testi della 'Lokieniade' si intendono, il personaggio, anche quello di gruppo, sta diventando — sembra — una sagoma sempre più ingombrante.

FRANCO GROPPO

SYBREN POLET - DEMOCRAZIA (1958) traduzione parziale di Franco Groppo

Non una realtà diversa, ma la medesima realtà
diversamente. Non diversamente, ma con più evidenza,
più trasparenza. Ho costruito una città.

Non ho costruito una città, bensì una poesia.
Le poesie sono più chiare delle città
e le parole più forti delle case d'una città.
Ho costruito una città.

. . . . . .

Dove la logica è un sollievo e l'intelligenza una mano
— infinito prolungamento del corpo, sostegno
all'uomo sperduto e meccanizzato —,
anch'io sono di sostegno all'uomo,
gli racconto chi è e come mai è diventato tale: semplice
elettrico, disperato, benevolo.
Io sono di sostegno a me stesso.

Perché, ecco questo non è l'inabitabile mondo delle nuvole,
questo è il mondo abitato della poesia,
e tutto ciò che ha senso trova senso nella poesia.
È per questo solo che io scrivo poesia.
O anti-poesia.

SVEN DELBLANC, UN NARRATORE DI MITI

Alle epoche o alle personalità troppo vicine o troppo lontane nel tempo è difficile dare un volto preciso.

I critici Gunnar Brandell e Mario Gabrieli, per esempio, ribadiscono questo concetto. Il primo aggiunge che bisogna evitare di pronunciarsi con troppa sicurezza su scrittori di una generazione più giovane della propria perché l'esperienza necessaria è insostituibile e non può essere simulata; la conoscenza storica vale solo per gli scrittori di una generazione precedente alla propria [1].

Il secondo sottolinea l'impossibilità di tracciare un disegno sia pur provvisorio dei più recenti indirizzi di pensiero e d'arte in Scandinavia perché con la generazione di poeti e prosatori che si è affermata intorno al Quaranta « si ha l'impressione che una fase della letteratura nordica moderna si sia conclusa dopo aver toccato le punte estreme dello sperimentalismo linguistico metaforico e metrico » [2].

Pertanto la suddivisione del critico svedese Bertil Palmqvist è accettabile come tentativo di gettare un po' di luce in questo salto nel buio oltre il Quaranta in Svezia.

Secondo Palmqvist i romanzi svedesi dopo il 1940 sono classificabili per comodità di studio in tre categorie ovviamente elastiche:

1) il romanzo di tipo simbolico, interpretabile, nel quale miti e idee si incontrano e scontrano non di rado con violenza;

2) il romanzo di tipo psicologico, dei tre il più tradizionale;

---

[1] *Svensk litteratur 1900-1950*, Stockholm 1967, pagg. 434 sg.

[2] *Le letterature della Scandinavia*, Firenze 1969, pag. 374.

3) il romanzo socialmente e politicamente impegnato che al centro pone la società o il mondo con i suoi difetti piuttosto che il singolo [3].

Sven Delblanc [4] appartiene alla prima categoria di scrittori con Lars Gyllensten, Sven Fagerberg, Per Olof Enquist e altri.

Gyllensten sembra incarnare meglio di ogni altro scrittore in Svezia il tipo dell'artista autonomo che « gioca con le possibilità ». Le parole del noto critico d'arte Hans Sedlmayr possono essere riferite anche a Gyllensten:

> « Possibilità significa essere sospesi; essere liberi, avere un potere infinito, una ricchezza sconfinata, significa gioco incessante con innumerevoli forme di esistenza. Tutta la sua potenza demoniaca e spaventosa la possibilità la esplica nella lotta con la sua antagonista, la realtà » [5].

Fagerberg, una mosca bianca in Svezia per l'ottimismo con cui guarda al benessere e allo sviluppo tecnico-scientifico: internazionalismo nel regno del benessere [6].

Enquist nel romanzo *Hess* (1966) « gioca » con personaggi e tempi immaginari e storici, vivi e morti con una tecnica onirica che richiama Strindberg [7].

Delblanc non è un freddo giocatore sospeso come Gyllensten in una specie di immoralismo che fa pensare alla « disponibilità » di Gide [8]; non è un Fagerberg e nemmeno un Enquist ma un « narratore di miti » (*mytberättare*) [9] socialmente e politicamente impegnato con forti legami con il romanzo di tipo psicologico.

---

[3] *Svenska romaner efter 1940*, Lund 1971, pag. 11.

[4] Nato in Canada il 26-5-1931 da Sigfried Delblanc e Anna Nordfeldt. Libero docente (*Fil. dr.*) nel 1965 a Uppsala con *Ära och minne* (« Onore e ricordo ») su Gustavo III. Opere finora pubblicate: *Eremitkräftan* (« Pietro l'eremita », 1962), *Prästkappan* (« La tonaca », 1963), *Homunculus*, 1965, *Nattresa* (« Viaggio notturno », 1967), *Åsnebrygga*, 1969 (« Il ponte »), *Åminne*, 1970, *Zahac*, 1971.

[5] *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano 1958, pag. 76.

[6] I. Wizelius, *Svensk litteratur 1959-61*, in NT pag. 483 sgg.

[7] M. Gabrieli, cit., pag. 376.

[8] M. Gabrieli, cit., pag. 377.

[9] B. Palmqvist, cit., pag. 17.

Per il suo impegno sociale e politico Delblanc è inquadrabile, con gran parte della letteratura svedese degli ultimi anni, nella « prospettiva dell'utopia » (*utopiperspektiv*) [10]. Solo che nella famosa società del benessere non c'è più posto per il romanzo sociale realistico di tipo fortemente autobiografico (Jan Fridegård).

In cima alla lista dei desideri, scrive il critico svedese Ingmar Wizelius, c'è ora la *jämlikhetskrav* (« esigenza di uguaglianza ») [11].

Tra le razze, tra i sessi, tra i singoli, per non dire delle minoranze etniche e degli emigrati.

Ormai anche la « torre d'avorio » è un mito:

> « I en henseende er jo myten om elfenbenstårnet meningsløs. Digteren kan ikke undandrage sig, *hvor gerne han end ville*, og da slet ikke hvis han fortsat vil vaere digter » [12].

Il mito della torre d'avorio però contiene una verità, valida non solo per l'artista ma per tutti. La torre d'avorio è il simbolo dell'individualismo, il simbolo di ognuno nella misura in cui vive nella realtà del suo tempo, nella situazione storica della società, all'interno del circolo della cultura [13].

Come il danese Villy Sørensen così Delblanc è in bilico tra scetticismo e fede nel progresso, tra marxismo e soggettivismo kierkegaardiano.

L'idea dominante nella saggistica di Sørensen, che l'operatore di cultura deve tradire la tendenza a nascondere il brutto e l'abnorme in nome della democrazia e che l'artista deve mostrare l'*angoscia* esistente, contro quella

---

[10] I. Wizelius, cit., pag. 480.

[11] *op. cit.*, pag. 480.

[12] B. Poulsen, *Omkring elfenbenstårnet*, København 1964, pag. 50: « Per un verso il mito della torre d'avorio non ha senso. Il poeta non si può sottrarre, *per quanto lo voglia*, e soprattutto se vuole continuare a essere poeta ».

[13] B. Poulsen, cit., pag. 57.

comoda mentalità che con l'aiuto della psicologia popolare considera l'angoscia come una malattia, sembra essere anche il motivo conduttore di Delblanc [14].

Il loro soggettivismo sembra sfociare in una specie di pessimismo ottimista o in un ottimismo pessimista, in una paradossale volontà di azione tipo Sartre e Camus.

Già nel romanzo *Pietro l'eremita*, che segna il debutto di Delblanc, si trova un addentellato preciso con l'esistenzialismo: nel simbolo della « città bianca » (*den vita staden*) si riflette il noto concetto del *das Man* di Heidegger. Gli uomini sono visti come una grande collettività impersonale e anonima.

Significativo il bianco, colore anonimo come mescolanza di tutti i colori, almeno in teoria.

Nel romanzo successivo *La tonaca* Delblanc ci dà un simbolo fortemente colorato di esistenzialismo. Il racconto del protagonista Hermann Anderz va direttamente al nocciolo della questione:

> « Det eviga mörkrets land. Solen kommer aldrig dit, där råder evig natt... det kan leva människor därinne i mörkret... Som att leva i en lugn misströstan utan hopp om förändring » [15].

Inoltre:

> « Det mörka landet gränsar till ett vanligt land... I deras land går solen upp och ner, dag följer på natt och natt på dag, och när det är natt säger man hoppfullt: Snart går solen upp! Människorna där är nöjda med sin värld. De bryr sig inte stort om det mörker som reser sig vid deras gränser... Man lever bäst när man inte frågar för mycket. Men i gränstrakterna bor också andra människor... De hör inte

[14] L. O. Franzén, *Danska bilder*, Stockholm 1971, pagg. 120 e 122, su V. Sørensen.

[15] *Prästkappan*, pag. 27: « Il paese delle tenebre eterne. Il sole mai ci batte, regna la notte eterna... là nel buio forse vivono degli uomini... Vivere sempre nel buio... È come vivere in una specie di serena disperazione senza speranza di mutamento ».

> hemma i det mörka landet och inte heller i det vanliga solvarvets land. De flyttar sina tältstäder längs gränsen, alltid är de på resa, alltid i uppbrott och rörelse... » [16].

Infine:

> « De (i nomadi) lever vid gränsen... Det händer att de djärvaste bland vandringsmännen söker sig alldeles intill denna nattens vägg och försöker speja ditin... Det händer att de sticker in armen i detta mjuka mörker... Efteråt lyser armen som försilvrad. Men skenet avtar hastigt och snart är armen som förut... Men någon gång händer det... De blir rädda... Kryper in i tälten... Där sitter de och skallrar tänder, genomfrusna in i märgen, som om de hade räddats ur en vak... Vad var det som hände?... kanske bara en plötslig insikt, en fläkt av lugn och iskall misströstan... Men ännu mera sällsamt... otroligt och skrämmande... Det sägs att... Några utvalda... Gått in i mörkret... Levat därinne... och kommit tillbaka... Omänskligt » [17].

Nel racconto di Anderz troviamo aspetti centrali del pensiero di Heidegger:

[16] *Prästkappan*, pag. 28: « Il paese delle tenebre eterne confina con un paese normale... Nel loro paese il sole nasce e muore, il giorno segue alla notte e la notte al giorno, e quando è notte dicono pieni di speranza: Tra poco sorgerà il sole! Là gli uomini sono soddisfatti del loro mondo. A loro non interessa gran che il buio che si erge ai loro confini... Si vive meglio quando non si fanno troppe domande. Ma nelle zone di confine abitano altri uomini... Essi non provengono dal paese buio e neppure dal paese della normale rotazione solare. Essi spostano le loro tende lungo il confine, sempre in viaggio, sempre sul piede di partenza e sempre in moto ».

[17] *Prästkappan*, pag. 28 sgg.: « Essi (nomadi) vivono ai confini... Succede che i più audaci tra i nomadi si accostino il più possibile a questo muro della notte cercando di scrutare nelle tenebre... Succede che essi caccino un braccio in quel buio morbido... Dopo il braccio brilla come argentato. Ma il chiarore scema rapidamente e ben presto il braccio è come prima... Ma qualche volta succede... Si spaventano... Entrano strisciando nelle tende... se ne stanno seduti a battere i denti, infreddoliti fino al midollo, come se fossero stati pescati da un buco nel ghiaccio... Che era successo?... Forse solo un attimo di consapevolezza, un soffio di disperazione agghiacciante... Ma cosa ancora più strana... incredibile e terrificante... Si dice che... ALCUNI ELETTI... Sono entrati nel buio... vivendoci... E tornandone... Sovrumano... ».

1) *das Man* raffigurato nel « paese della normale rotazione solare » e il noto concetto della *Verlorenheit in das Man* rappresentato dagli uomini sempre soddisfatti che non fanno mai domande;

2) *die Grenzsituation* dei nomadi e di Anderz stesso;

3) collegato con la *Grenzsituation, das Sein zum Tode*;

4) la sensazione della propria finitezza e la nostalgia di oltrepassare il confine oscuramente sentita da Anderz;

5) la distinzione, già in Kierkegaard, tra esistenza vera e falsa o tra « esistere » e « vivere », strettamente collegata con il concetto di *das Man*;

6) il concetto che pochi vivono la situazione paradossale dell'uomo consapevole del suo « essere » e della sua limitazione, che pochi « esistono » e non « vivono » come animali è rappresentato in Delblanc nei pochi eletti entrati nel buio eterno (l'angoscia).

Ma il migliore commento al racconto di Anderz è il « Credo » di Delblanc:

> « Du bor granne met *det mörka landet*, vars namn är *Förtvivlan*. I det mörka landet kan du leva befriad från ansvar och plikt. Men din skyldighet är att gå in i det mörka landet och återvända och fortsätta leva som om mörkret inte fanns. Att bejaka mörkret är att bejaka det bestående onda.
> Det är inte sanningen du bejakar i det mörka landet, det är din egen längtan efter undanflykt och ro.
> Betrakta historien. Du skall finna att dessa det mörka landets sanningar aldrig är hela sanningen om människan.
> Den sanning som säger, att verkligheten alltid är i vår makt. Att historien är i vår makt.
> De säger sig tala om människan alla dessa domedagsprofeter, alla dessa biologer, beteendeforskare, demografer, näringsgeografer, nymalthusianer, neofuturister, men sanningen är väl att de utelämnar människan ur sina beräkningar... De säger att människan är en apa, ett djur som förstört sin egen miljö och hotas av undergång genom överpopulation och självdestruktivitet.
> Men redan i detta ligger en självmotsägelse. Ett biologiskt släkte kan inte på en gång hotas av undergång och inse att hotet föreligger. När tvånget genomskådats träder vi in i frihetens situation, där verkligheten och historien är frihet. Är frigörelse möjlig?
> Mitt svar är ja » [18].

In altre parole solo l'angoscia dà all'uomo la consapevolezza necessaria per essere libero, padrone della realtà e della storia. Non il sistema che è ottimismo. E qui forse si sente l'eco della polemica di Kierkegaard che credendo di sconfessare la mediazione dialettica dei contrari in Hegel, in nome della *coincidentia oppositorum*, non vede che gli opposti non possono considerarsi come meramente identici e che l'unità dei contrari non può essere che mediata nello spirito umano, che vince la loro opposizione nella sua forza sintetica. I contrari presi nella loro immediatezza si neutralizzano [19].

[18] *Åsnebrygga*, pagg. 122 sg.: « Tu sei vicino di casa al *paese delle tenebre*, il cui nome è *Disperazione*. Nel paese delle tenebre puoi vivere libero da responsabilità e dovere. Ma il tuo dovere è quello di entrare nel paese delle tenebre e ritornare e continuare a vivere come se le tenebre non esistessero. Accettare le tenebre è accettare il male permanente. Non è la verità quella che tu accetti nel paese delle tenebre, ma il tuo stesso desiderio di trovare una via di uscita e un po' di pace. Osserva la storia. Troverai che questi profeti del paese delle tenebre sono sempre stati i servitori del permanente. E devi imparare a capire che le verità del paese delle tenebre mai sono tutta la verità sull'uomo. La verità che dice che la realtà è sempre in nostro potere. Che la storia è in nostro potere. Dicono di parlare dell'uomo tutti questi profeti del giudizio universale, tutti questi biologhi, studiosi del comportamento, demografi, studiosi di geografia economica, neomaltusiani, neofuturisti, ma la verità è che escludono l'uomo dai loro calcoli... Dicono che l'uomo è una scimmia, un animale che ha rovinato il suo ambiente e minaccia di estinguersi per sovrappopolazione e autodistruzione. Ma già in questo c'è una contraddizione. Una stirpe biologica non può contemporaneamente minacciare di estinguersi e accorgersi della minaccia. Appena la costrizione è smascherata siamo nella situazione della libertà, dove la realtà e la storia sono in nostro potere. Consapevolezza è libertà. È possibile la liberazione? La risposta è sì ».

[19] G. DE RUGGIERO, *Filosofi del 900*, Bari 1966, pagg. 289 sgg.

Si può fare una proporzione con beneficio d'inventario per l'antitesi tra la vita che sfugge al sistema e il sistema che pretende di catturarla. Anderz: Hegel = Candido: Leibnitz.

L'uguaglianza tra i due rapporti sta nella condanna ironica e tragica dell'ottimismo del sistema continuamente smentito dalla realtà.

L'opposizione dei contrari è vinta nell'unità dell'umorismo.

Nei panni forzati del generale von Trautwetter Anderz fissa disperato e impotente il pasticcio tragicomico di una battaglia all'epoca di Federico il Grande:

> « Han stirrade omväxlande på stridsplanen och på slagordningen nere i dalen. Det var omöjligt att få den rediga planen att stämma överens med den kaotiska verklighet som vältrade sig därnere. Morgondimmorna hade lättat, men i gengäld började krutröken breda ut sig... Blå, röda, gröna, gula och violetta regementen böljade långsamt uppför och nedför kullarna... Regementen, ja. Men vilka? Preussiska eller österrikiska?... Gåtor » [20].

Anderz fissa fino alle lacrime il folle spettacolo della battaglia, una forza incontrollabile che nessun piano può dirigere:

> « De två sammanslingrade arméerna liknade en bläckfisk i färd med att förtära sina egna lemmar. Massan befann sig i långsam men oavbruten rörelse, men det var omöjligt att skönja en plan, en tanke, en avsikt, en ledande vilja bakom detta skeende, som tycktes följa sina egna hemlighetsfulla lagar... Dessa krafter har satts i rörelse och givits en riktning, och nu tror man i sin dårskap att de också kan tyglas och behärskas. Vansinne » [21].

[20] *Prästkappan*, pag. 184: « Fissava ora il piano di battaglia ora l'ordine di battaglia giù nella valle. Era impossibile far coincidere quel piano ordinato con la caotica realtà che si rotolava laggiù. Le nebbie del mattino si erano diradate, ma in compenso il fumo degli spari cominciava a spandersi... Reggimenti blu, rossi, verdi, gialli, violetti ondeggiavano lentamente su e giù per le colline... Reggimenti, ma certo. Ma quali? Prussiani o austriaci? ».

[21] *Prästkappan*, pag. 189: « Le due armate avvinghiate assomigliavano a una piovra che divora le sue stesse membra. La massa si muoveva lentamente ma ininterrottamente, e era impossibile distinguere un piano, un pensiero, un'intenzione, una volontà che guidasse questo divenire, che sembrava seguire le sue stesse leggi misteriose... Queste forze sono state messe in moto in una direzione, e ora follemente si crede di poterle imbrigliare e controllare. Follia ».

Anche Delblanc è disorientato dinanzi alla realtà di un mondo paranoico:

> « Dag efter dag diskuteras på TV Rockefellers skandalösa resa i Latinamerika. Rockefellers personlighet och de latinamerikanska ländernas nationalpsykologi kalfatras fram och tillbaka.
> Rockefellers ekonomiska besittningar i de latinamerikanska länderna omnämns inte med ett ord. Varför? Är det okunnighet? Är det en medveten verklighetsförfalskning? » [22].

Il simbolo del « paese delle tenebre eterne » e il « Credo » sono il nucleo della problematica di Delblanc che nell'uno e nell'altro ha depositato la sua concezione di vita. Nel simbolo sotto forma di immagine, nel « Credo » sotto forma di riflessione. Quel nucleo contiene anche il problema fondamentale di Delblanc, il contrasto tra la libertà individuale e la « esigenza di uguaglianza » posta dai tempi e dalla società in cui vive.

Sebbene non si possa dare un giudizio definitivo su uno scrittore troppo vicino nel tempo, non sembra errato dire che nei romanzi finora pubblicati il contrasto tra libertà e uguaglianza assume l'aspetto di una lotta tra due forze opposte: da un lato la seducente prospettiva di una vita comoda ma insulsa all'insegna dell'ottimismo assoluto (« la città bianca ») o del pessimismo paralizzante (« il paese delle tenebre eterne »), dall'altro la via scomoda e dolorosa verso l'affermazione della libertà individuale nell'uguaglianza, nella collettività (Kierkegaard e Marx).

[22] *Åsnebryggan*, pag. 124: « Giorno dopo giorno si discute alla TV il viaggio scandaloso di Rockefeller in America latina. La personalità di Rockefeller e la psicologia nazionale dei paesi latinoamericani sono fritti e rifritti. Sui possedimenti di Rockefeller nei paesi latinoamericani nemmeno una parola. Perché? Ignoranza? Falsificazione consapevole della verità? »

Delblanc è rimasto al bivio tra individualismo e uguaglianza. Egli sembra distruggere nella fantasia creativa ciò che impone a se stesso. I suoi eroi non sono gli eletti tornati alla vita dal « paese delle tenebre eterne ». Anderz diventa alla fine un abitante della « città bianca » o, fa lo stesso, un abitante del « buio eterno », un servo del permanente, dell'immutabile. Sebastian in *Homunculus* muore senza aver condotto a termine la sua impresa. Entrambi sono colpevoli. L'uno di aver ceduto al richiamo del potere che corrompe; l'altro di aver cercato in una soluzione chimica (lo *Homunculus* Bekos) la soluzione morale del problema dell'uguaglianza rifiutando l'unica uguaglianza possibile, la vita sociale. Attenuante per entrambi il peso della tradizione, che per Anderz consiste nell'avvilente retaggio dei vizi paterni e per Sebastian nella forza ostacolante di un passato puzzolente (il simbolo di Anchise).

In *Viaggio notturno* il « paese del buio eterno » assume l'aspetto della fratellanza capitalista americana. È possibile una « uguaglianza soggettiva »? *Il ponte* risponde di no. I potenti sono tutti uguali.

I socialdemocratici che succedono alla vecchia élite di potere non sono migliori dei loro predecessori (nel romanzo *Åminne*).

I « servitori del permanente », gli eterni abitanti del « buio eterno », la selvaggia razza dei Ciclopi (*Homunculus*) sono immutabili nella loro folle preoccupazione di modellare la realtà secondo i loro schemi astratti, secondo i loro folli capricci (*Zahac* e *Homunculus*).

Questa visione del mondo nei libri di Delblanc è essa stessa una semplificazione della realtà che dipende in parte dalla tendenza politica, in parte da una predisposizione per le prospettive ampie, troppo spesso deformate nello specchio del grottesco e dell'orripilante (*Homunculus* soprattutto) [23].

[23] La tendenza a schematizzare in prospettive a volo d'uccello è messa in evidenza dai critici Allan E. Sjöding e L. Gustafsson risp. in « SLT » 1965, pag. 160 sg. e in « Samlaren » 1965, pagg. 185 e 191 sg.

Due personaggi hanno forse qualcosa del mito del buon selvaggio: Bekos, un Adamo che si scioglie in fango e più ancora Lång-Hans (Giovanni il lungo), il Sancho Panza di Anderz. Il gigantesco Lång-Hans ignorante e buono se la cava molto meglio di Anderz nella vita e mentre Anderz alla fine cade, lui non si sottomette al potere dispotico ma fugge.

È un eletto, l'unico eletto di Delblanc? Forse la risposta più verosimile è che Lång-Hans incarna il desiderio di libertà e di evasione in una condizione di semplicità preclusa a un intellettuale che soffre di esserlo. In Anderz forse è lecito vedere Delblanc stesso nei momenti peggiori, l'Anchise di Delblanc, il vecchio che ostacola la nascita del nuovo.

A un intellettuale in bilico tra fede costruttiva e scetticismo distruttivo si addicono le parole di Karl Jaspers sulla lotta della ragione:

> « Anche quando si fanno le peggiori prognosi di sfacelo e si prospettano tutte le probabilità negative della situazione storica... la ragione mantiene la sua prognosi incerta, anche nel caso estremo. Reali esperienze di esiti inaspettatamente favorevoli in situazioni apparentemente senza speranza lasciano tracce profonde. Anche se ciò non prova che la prossima volta accadrà lo stesso, queste esperienze sono come fili conduttori che guidano l'atteggiamento di fondo della ragione:
> a mantenere la tensione, a non far conto su di un futuro certo, nel caso più felice a essere sempre consapevole del male sempre minacciante, nel caso apparentemente più disperato a non dimenticare lo spiraglio del possibile e a custodire la speranza... a vivere producendo attivamente — come i contadini ai piedi del Vesuvio, che portano a maturazione i loro meravigliosi frutti sotto la continua minaccia della lava » [24].

ENRICO GARFF

[24] *Vernunft und Widervernunft in unserer Zeit* (*Ragione e antiragione nel nostro tempo*, trad. di G. Saccomanno, Firenze 1970, pagg. 95 sg.).

UN AMLETO DI LINDEGREN
UN'OFELIA DI GULLBERG

II *

DÖD I DYN eller HAN SOM FANN OFELIA	MORTE NEL FANGO ovvero L'UOMO CHE TROVO' OFELIA
Jag fann Ofelia. Hon flöt upp i vassen	Ofelia l'ho trovata io. Stava a galla
med upplöst hår. Hon var förändrad mycket	con i capelli sfatti nelle canne.
och den rapport jag gav på slottsterrassen	Non sembrava più lei, e il resoconto
	che ne ho dato al castello, sul terrazzo,
blev starkt förskönad i teaterstycket.	nel dramma l'hanno molto ingentilito.
5 Självspilling eller icke är en fråga.	Suicida o non suicida, ecco il problema.
Ett pilträd som hon höll i brast för trycket,	Si teneva ad un salice, e il suo peso
sägs det vid hovet som har mer förmåga	l'ha spezzato, si dice a corte, dove
än jag att bidra till den gåtans lösning.	sono più bravi a sciogliere l'enigma.

* Jag känner mig stå i tacksamhetsskuld till alla Gullbergsforskare, som nämns både i texten och i fotnoterna till föreliggande uppsats. Särskild tacksamhet vill jag här emellertid uttrycka till professor Carl Fehrman (Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet); utan hans hjälp kunde mycket i uppsatsen helt enkelt inte ha skrivits. Jag tackar också varmt grevinnan Greta Thott, Stockholm; doc. Anders Palm, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet; doc. Acke Ericsson, Malmö stadsbibliotek; dr. Rydberg, Nobelbiblioteket vid Svenska Akademien, Stockholm.

Livmedikus bekräftar. Kan jag våga	Lo conferma l'archiatro. Chi ha il coraggio
10 tro annat? Döden genom vattenösning	di idee diverse? Morte da immersione
var vad jag såg i mina garn: en svullen	in acqua, è quanto ho visto nelle reti:
sjöjungfru som av ån försatts i pösning,	una sirena gonfia, fermentata
för konstig fisk att lägga i kastrullen.	dal fiume, un pesce troppo straordinario
Vad gjorde jag väl först, när i all stassen	per metterlo in padella. Cosa ho fatto,
15 jag fann en hovdam i den blöta mullen?	trovata appena nella terra molle una dama di corte in pompa magna?
Såg vad jag såg. Så kräktes jag i vassen.	So io che ho visto. Quindi ho vomitato dentro le canne.

(*Ögon, läppar*, 1959)

Nessuna moderna Ofelia è del tutto immemore del quadro di Millais alla Tate Gallery, dell'acerba bambina bianca di Rimbaud. Sono queste le fonti riconosciute del « complesso di Ofelia » di cui parla Bachelard, sebbene lo stesso Bachelard[1] le ignori entrambe. Un secolo di letteratura dietro a quei capelli nell'acqua, la definitiva elaborazione del già mitico personaggio shakespeariano in senso favoloso, l'incrocio con altri vecchissimi miti riscoperti, il viaggio sull'acqua, la morte per acqua.

A tal punto consacrata, questa elaborazione favolosa ormai diffusamente europea, che in Svezia non riesce a

[1] G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris 1942. Sebbene inspiegabilmente non vi compaia l'*Ophélie* rimbaldiana (v. appendice) che è all'origine di tutte le 'ofelizzazioni' successive, vi si cita un verso del *Bâteau ivre* (« un noyé pensif parfois descend "), attribuendolo a *Délires II*. Cfr. anche M. MANSUY, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris 1967, p. 182.

prescinderne neppure Lindegren[2], con tutte le sue pose di rivoluzionario della letteratura. A tal punto univocamente consacrata da giustificare il turbamento di molti lettori, sempre in Svezia, quando nell'ultima raccolta poetica di Gullberg — *Ögon, läppar*, « Occhi, labbra », del 1959 — esce invece una lirica su Ofelia che ne affronta il mito con l'intenzione dichiarata di liquidarlo. E bisogna pensare all'immagine ufficiale di Hjalmar Gullberg, alla sua solida fama trentennale anche presso il pubblico « dei lettori dello *Svenska Dagbladet* »[2b]. Dal 1940 membro dell'Accademia Svedese, ex direttore del teatro radiofonico nazionale (1936), collaboratore fin dal 1934 del Teatro Drammatico di Stoccolma (*Dramatiska Teatern, Dramaten*), dottore *honoris causa*, nel 1944, all'università di Lund dove si era laureato. E inoltre, traduttore dei tragici greci e di Racine, baluardo della poesia tradizionale (tradizionale nel senso di leggibile, soggetto verbo complementi in ordine, le allusioni spiegate per esteso), con reminiscenze classiche e tutte le rime al loro posto.

Si spiega così il processo di vera e propria 'rimozione' difensiva cui ricorse gran parte della critica, cercando motivazioni biografiche e psicologiche alla « brutalità » traumatica del componimento. Le condizioni fisiche del poeta dolorosissime (tutta la raccolta fu composta in ospedale, dove Gullberg era stato ricoverato per miastenia grave e sottoposto due volte a tracheotomia: l'*Ofelia*, secondo il racconto dell'autore, addirittura nel polmone d'acciaio), uno spirito dominato da ripugnanza e attrazione per la morte, l'insorgere di reminiscenze personali[3]. Intervistato un anno dopo

[2] Per Ofelia, Lindegren fa infatti l'eccezione che non aveva fatto per Amleto, dedicando al personaggio una romanticissima ninnananna, tutta impostata su effetti musicali, freudianamente interpretante la morte per acqua come desiderio di regressione nel grembo materno.

[2b] O. HOLMBERG, *Hjalmar Gullberg. En vänbok*, Stockholm 1966, p. 145.

[3] Soprattutto O. HOLMBERG (*Hjalmar Gullberg. En vänbok*, Stockholm 1966, p. 24) interpreta il v. 5 del componimento (« Suicida o non suicida, ecco il problema ») come un'allusione alla misteriosa morte della madre del poeta nel 1927. Può essere interessante ri-

sul significato della raccolta, e in particolare della lirica su Ofelia, (*äckeldikten*, « prodotto della nausea ») lo scrittore rispose di aver inteso « strappare la maschera perfino alla morte »[4]. E di nuovo la dichiarazione fu letta come frutto di uno stato d'animo disperato e scettico. Mentre era evidente la rigorosa polemica letteraria: « Specialmente i poeti hanno l'abitudine di romantizzare la morte. Ma io non credo nelle romanticherie sulla morte »[5].

In realtà prove interne ed esterne insolitamente numerose, e di ordine strettamente letterario, ribadiscono la precisa genealogia culturale del componimento, che accomuna almeno tre filoni disparati: l'iconografia francese postrimbaldiana, la lirica espressionistica tedesca, la poesia inglese degli anni Cinquanta. L'esame del testo si completa con la ricerca condotta sul manoscritto e con la documentazione (sia pure estremamente parziale) sulle letture di Gullberg nel periodo che va dal 1957 circa al 1959, ricavata dalla biblioteca personale del poeta e dall'elenco dei libri presi in prestito alla Biblioteca Nobel dell'Accademia Svedese. I risultati compensano ampiamente la fatica: la genesi del componimento, così ricostruita, contribuisce a illuminare quella di tutta la raccolta, aprendo un campo d'indagine finora esplorato solo in minima parte[6].

---

cordare che due anni dopo la pubblicazione di *Ögon, läppar* Gullberg stesso avrebbe preferito annegarsi piuttosto che subire un nuovo e più grave attacco della sua malattia (19 luglio 1961).

[4] Intervista su « Aftonbladet », 15-11-1960: « Jag ville se verkligheten som den är, när man inte har någon chans att vända bort ögonen. Hela samlingen är ett försök att se sanningen, att ta bort maskerna också från döden. Inte minst lyrikerna brukar romantisera döden, de hyllar den. Men jag tror inte på någon dödsromantik. Döden har andra uppgifter ». (« Ho voluto guardare la realtà com'è veramente, quando non resta la possibilità di stornarne gli occhi. L'intera raccolta rappresenta uno sforzo di vedere la verità, di strappare la maschera perfino alla morte. I poeti specialmente hanno l'abitudine di romantizzare la morte e le rendono tutti gli onori. Ma io non credo alle romanticherie sulla morte. La morte ha funzioni ben diverse »).

[5] Stessa intervista.

[6] Oltre agli influssi da Paul Celan, documentati da I. Algulin

Bisogna dire che, se le prove raccolte sono totalmente nuove, l'ipotesi di una parentela con le Ofelie espressionistiche tedesche era stata già presa in considerazione — e quindi scartata — da Algot Werin, nell'unico breve studio dedicato finora all'Ofelia di Gullberg[7]. Gli influssi inglesi, invece, i più certamente dimostrabili, fertili di suggerimenti anche per quanto riguarda il metodo compositivo di Gullberg, sono rimasti fin qui del tutto insospettati.

La prima parte di questo studio è intesa come ricerca di fonti per il componimento che qui interessa; la seconda è dedicata all'analisi del testo, che si cerca anche di situare storicamente all'interno della produzione gullberghiana.

Sull'assoluta eccellenza delle ultime due raccolte liriche di Gullberg, e di *Occhi, labbra* in particolare, concorda tanto chi — come Algulin[8] — sottolinea l'evoluzione della produzione tarda del poeta in senso modernistico, sotto l'influsso dei movimenti rinnovatori europei e della cosiddetta « generazione del Quaranta » svedese, quanto chi, seguendo Fehrman[9], preferisce mettere in rilievo « la continuità nell'apparente discontinuità » immaginativa e stilistica. Le valutazioni divergono invece fortemente sulla prima lirica di *Occhi, labbra* in ordine di composizione, appunto la *Morte nel fango* dedicata a Ofelia. Da una diffusa fredezza[10], se non avversione vera e propria[11], si passa a riconoscervi il punto più alto del libro, il testo « più profondamente tipico »[12].

---

su liriche come *Huvud, betraktat, Resa, bo, Ögon, läppar* (*Tradition och modernism*, Stockholm 1969, pp. 305-6), esiste solo uno studio che affronti problemi di ordine genetico in *Occhi labbra* (L. ANDERSSON, *Den döda drottningen. Inès de Castro-motivet och Hjalmar Gullbergs Ballad*, in: « Samlaren » 1973, pp. 158 sgg.).

[7] *Hjalmar Gullbergs Ofeliadikt*, in: « S.L.T. » 1965, pp. 164 sgg.

[8] *op. cit.*, pp. 300 sgg.

[9] C. FEHRMAN, *Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1967, fondamento di tutti gli studi gullberghiani.

[10] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 257.

[11] A. WERIN, *op. cit.*, p. 166.

[12] O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 201.

La ragione va certamente cercata nel soggetto del componimento, che provoca reazioni affettive diverse. Se tutti i critici mostrano una rispettosa comprensione per lo stato d'animo supposto nel poeta in circostanze tanto drammatiche, se appare loro inevitabile dedurre che la materia sia crudamente autobiografica, completa di dettagli macabri [13], allora il dissenso nasce proprio dalla presunta sovrapposizione blasfema di quella materia alla leggenda secolarmente suggestiva, ma soprattutto di vasta portata culturale.

La storia del motivo di Ofelia non è infatti un semplice caso letterario, ma lo sviluppo di precise categorie filosofiche prima che iconografiche. Il tema shakespeariano si inserisce cioè tanto sul filone classico-cristiano della *navigatio vitae* [14], quanto e soprattutto sulla linea — di origine tardomedioevale [15] — della « navigazione del folle ».

Un dramma come *Hamlet*, per tanta parte impegnato a svolgere la problematica della follia secondo i canoni contemporanei (follia-verità, apparenza-sostanza, ironia esistenziale ecc.), imposta così i due personaggi principali secondo le due grandi metafore che della follia il manierismo aveva mutuato dal « tramonto del Medio Evo »: follia come spettacolo e teatro (si pensi anche solo a *The Changeling* di Middleton) in Amleto, che svolge come si sa anche funzioni di *fool*, follia come traghetto per l'altro mondo

[13] Lo stesso Gullberg racconta in una lettera (O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 197) come fosse normale vedere portare in quel *Södersjukhus* in cui anche lui era ricoverato « alla vrak: misslyckade självmördare, skjutna, drunknade, överkörda, bilkrockade » (« relitti umani d'ogni genere: suicidi mancati, feriti d'armi da fuoco, annegati, investiti, vittime di incidenti automobilistici »).

[14] J. RÜESCH, *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der « navigatio vitae » bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*, Zürich 1964, pp. 7 sgg.

[15] Cfr. M. FOUCAULT, *Folie et déraison*, Paris 1961; J. HUIZINGA, *Herfsttij der Middeleeuwen*, tr. it. *L'autunno del Medio Evo*, Firenze 1971³, pp. 37 sgg.; S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano 1970³, pp. 141 sgg.

in Ofelia [16]. Nell'una e nell'altra figura emblematica è lasciata trasparire una segreta, inaccessibile saggezza che ben si accorda con la nuova estetica dell'orrido, dell'irrazionale, dell'irregolare [17].

Anche le altre fonti di Gullberg, dirette e indirette, mettono in forte risalto il motivo della follia di Ofelia: Rimbaud nella precisa accezione estetica della *lettre du voyant*, gli espressionisti tedeschi piuttosto come valore etico, facendo trionfare l'irrazionale in quell'*Urschrei* che « è assai raramente il tanto vantato grido di ribellione e di liberazione, è soprattutto un grido d'angoscia e d'orrore » [18]. I poeti contemporanei inglesi mostrano di essere coscienti dell'insistenza, da parte della nuova psichiatria, sulle cause sociali della cosiddetta schizofrenia e, se non degli allora recentissimi esperimenti di R.D. Laing e A. Esterson, almeno di un clima culturale mutato. « Quando qualcuno dice in tutta serietà di essere irreale o di essere morto, egli esprime in termini radicali la nuda verità della sua esistenza come da lui stesso è sentita: cioè la follia » [19].

L'accostamento in *Ögon, läppar* del tema di Tristano (il primo « navigatore folle » della letteratura [20]) al tema di Ofelia potrebbe confermare che Gullberg si inserì consapevolmente nell'antico filone, identificando la follia dell'eroina e il suo destino ontologico. Ma la sostanza del componimento testimonia in favore di un rapporto privilegiato col testo shakespeariano, prima di qualsiasi altro influsso culturale. Con la differenza che qui come nella maggior parte della

[16] S. BATTAGLIA, *op. cit.*, pp. 144-5: « È per l'altro mondo che parte il folle... ed è dall'altro mondo che arriva quando sbarca. Questa navigazione del pazzo è nello stesso tempo la separazione rigorosa e l'assoluto Passaggio... Egli non ha verità né patria se non in questa distesa sterile fra due terre che non possono appartenergli ».

[17] G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, tr. it. *Il manierismo nella letteratura*, Milano 1965, p. 191 e *passim*.

[18] L. MITTNER, *L'espressionismo*, Bari 1965, p. 56.

[19] R. D. LAING, *The Divided Self*, London 1959, p. 45 della tr. it. (*L'io diviso*, Torino 1969).

[20] Cfr. S. BATTAGLIA, *op. cit.*, p. 145.

letteratura moderna il senso della sofferenza e dell'alienazione cosmica dell'uomo non è più contrastato, come lo era in Shakespeare, dal senso dell'identità personale [21]. Tuttavia mentre riconduce correttamente al discorso della regina in *Hamlet* IV, 7 — discorso caratterizzato socialmente e culturalmente — l'origine della tradizione ' romantica ' di Ofelia, Gullberg dimostra l'intenzione di impiantare fin dall'inizio in Shakespeare anche il suo « smascheramento » di quella tradizione.

La visione del mondo espressa dai becchini, che nella famosa prima scena del quinto atto si contrapponeva alla convenzionale visione del mondo propria della corte, mostrando come il privilegio sociale fosse risvolto e fondamento non solo del potere politico, ma anche dell'apparato religioso e culturale, costituisce infatti chiaramente il punto di partenza dell'operazione. Dalla fraternità ideale fra il pescatore — l'io parlante della lirica — con i becchini shakespeariani prescindono evidentemente le accuse di brutalità di trattamento e crudezza mosse dalla critica a questo Gullberg; perché, a parte il fatto che l'esame del manoscritto documenta il trionfo della volontà ' classica ' anche in questo tragico caso limite [22] — l'economia espressiva, cioè, il rigoroso equilibrio immaginativo e stilistico della produzione miglio-

[21] Cfr. L. TRILLING, *The Opposing Self*, London 1955: « Shakespeare ci costringe a vedere la crudele irrazionalità della condizione umana, la vita come un racconto detto da un idiota, gli dei puerili che ci torturano non per punizione ma per loro trastullo; non meno di Kafka, Shakespeare si sente rivoltare al fetore della prigione, ché nulla in lui è più caratteristico delle sue immagini di disgusto. Ma nella cella di Shakespeare, in quale miglior compagnia ci si trova! I capitani e i re, gli amanti e i buffoni di Shakespeare sono vivi e completi fino all'ora della loro morte » (tr. it. in R. D. LAING, *op. cit.*, p. 48).

[22] Le correzioni testuali, apportate al manoscritto di *Morte nel fango* con una grafia pateticamente contorta a causa della temporanea paralisi, sono particolarmente eloquenti in questo senso. Così l'originario *uppsvälld buk* (« ventre gonfio ») viene sostituito al secondo verso da *utbrett hår* (« capelli sparsi ») e poi dalla versione definitiva, *upplöst hår* (« capelli sfatti »), con significato assai più pregnante, emblema tanto visivo (non esiste Ofelia postrimbaldiana senza capelli sciolti) che simbolico di decomposizione. Al

re —, il rapporto col dramma s'incarica di spiegare in buona parte la costruzione e l'iconografia del componimento. Così che il presunto ' realismo ' con cui è osservata quest'Ofelia — tale solo nel senso ottocentesco del termine che l'opponeva al ' sublime ' in quanto « efficace descrizione di cose brutte, meschine e orribili prese dalla realtà esteriore » [23] — affonda sostanzialmente nel preteso realismo dell'Ofelia shakespeariana [24].

Con esemplare raffinatezza tecnica l'ultimo Gullberg articola su due piani distinti le citazioni shakespeariane: da una parte, seguendo il suo antico ideale letterario ' popolare ' dell'*Ars poetica* (« en gammal schlager som alla känner till » « una vecchia canzonetta che conoscono tutti »), le reminiscenze amletiche più ovvie e consunte, gli spalti del castello, il ruscello, il salice, l'essere e non essere, i becchini; dall'altra riferimenti sottili ma precisi alla struttura profonda del dramma, passati per lo più inosservati. Questo secondo tipo di citazione deve certamente molto alla pratica posteliotiana europea, ma non è sconosciuto neppure alla produzione precoce di Gullberg. A questo filone di allusioni shakespeariane, comunque, e non all'altro che svolge essenzialmente la funzione del miele sull'orlo del boccale, la lirica affida quasi per intero il carico emotivo cui l'ascetico controllo e lo sforzo di oggettivazione non consentono di sfociare direttamente.

v. 13, *för äcklig fisk* (« pesce troppo nauseabondo ») viene attenuato in modo tipicamente gullberghiano e la reazione soggettiva si trasforma in connotazione oggettiva (*för konstig fisk*, « pesce troppo strano »). L'orrore viene invece concentrato nell'ironico sottinteso al v. 4: il primitivo *tydligt stämmer med teaterstycket* (« concorda chiaramente con il dramma »), poi alterato in *knappast förskönats i teaterstycket* (« non è stato abbellito nel dramma »), diventa, con un ' non detto ' più efficace di una descrizione macabra, *starkt förskönats i teaterstycket* (« è stato molto abbellito nel dramma »). Cfr. anche più oltre, p. 129.

[23] E. AUERBACH, prefazione a Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, a cura di L. de Nardis, Milano 1964, p. XIX.

[24] Cfr. G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 113: « Shakespeare n'a pas nécessairement observé une noyée réelle qui descend au fil de l'eau. Un tel réalisme, loin d'éveiller des images, bloquerait plutôt l'essor poétique ».

Per esempio, l'una delle due uniche immagini che il componimento, spoglio per altro interamente di metafore, si concede, quel « pesce » che non può essere messo in padella (si noti la voluta ' rima gaglioffa ' *kastrullen/mullen*), non è più il simbolo religioso della bellissima *Annunciazione sottomarina* (*Att övervinna världen*, 1937), ma si riferisce senza dubbio alla celebre battuta sul *fishmonger*[25] seguita nel dramma immediatamente da una vistosa immagine di putrefazione riferita a Ofelia (II,2, 180-185: « For if the sun breeds maggots in a dead dog, being a good kissing carrion — Have you a daughter?... Let her not walk in th' sun. Conception is a blessing. But as your daughter may conceive — friend, look to 't »); e ancor più, per l'accezione macabramente alimentare, all'altra del IV atto, terza scena, vv. 29-30: « A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed on that worm ». E interamente shakespeariano è anche l'ultimo verso, tacciato dai lettori di crudezza. Per metà parole di Ofelia (dopo la scena del convento, III, 1, 160-1: « O, woe is me / T' have seen what I have seen, see what I see! »), per metà di Amleto (nel cimitero, col teschio di Yorick in mano (V, 1, 184): « My gorge rises at it ». Cfr. anche I, 1, 9: « I am sick at heart »). Un'evidente confidenza col testo che diventa anche attenzione alle strutture letterarie conduce Gullberg a individuare con sicurezza il nucleo figurativo del dramma, appunto le immagini di disfacimento e corruzione che la Spurgeon[26] aveva messo in collegamento con lo stato morale della Danimarca, lo stato mentale del protagonista, lo stato psicologico del drammaturgo; mentre Clemen, più correttamente[27], le aveva ricondotte al sistema

[25] Nella traduzione di *Hamlet* a cura di P. Hallström (*Shakespeares dramatiska arbeten. Sorgespel*, vol. II, Stockolm 1926, p. 141), che come dimostreremo Gullberg segue in questo componimento al posto della più nota traduzione di Hagberg, alla parola è dedicata una lunga nota esplicativa che chiarisce fra l'altro il gioco di parole con *fleshmonger*.

[26] *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge 1936, pp. 316 sgg.

[27] *The Development of Shakespeare's Imagery*, London 1969[5], pp. 106 sgg.

drammatico unitario che traeva origine dai due principali avvenimenti ' infettanti ', l'assassinio e l'incesto. Analogamente, la simpatia di Gullberg — « drammaturgo inibito » (Fehrman) — per il fatto scenico lo stimola a un rifacimento compiutamente ' teatrale ', col monologo drammatico che spezza il ritmo della terzina nello sforzo di verosimiglianza psicologica, con l'assoluta preminenza data all'azione e alla componente visiva sul commento parlato.

Se quindi la storia di Ofelia appare isolata con sicurezza all'interno del dramma in accordo con la psicologia artistica moderna, che vi riconosce l'elemento « più inquietante, più allusivo, più commoventemente morboso »[28] dell'intera opera, l'accostamento filologico e specificamente teatrale di Gullberg — in precedenza più volte traduttore di Shakespeare[29] — al testo assume altrettanto rilievo. Né mancano prove sulla coscienza, da parte del poeta, delle diverse tradizioni culturali che confluirono in *Hamlet*[30]; e soprattutto della vicenda romantica e decadente di Ofelia, del « complesso » letterario europeo che da *Hamlet* prese le mosse.

Certo, non risulta che Gullberg conoscesse il libro di Bachelard, per molto tempo poco noto in Svezia; e manca dai libri d'arte di sua proprietà (ora alla *Stadsbibliotek* di Malmö) una riproduzione del famoso quadro di John Everett Millais, secondo leggenda ispiratore del giovanissimo Rimbaud. Ma meno che mai in questo caso, date la cultura e la curiosità dello scrittore, la biblioteca può fornire prove negative; testimoniando invece comunque, con i *Poetic-*

[28] L. S. Vygotskij, *La tragedia di Amleto*, Roma 1973, pp. 183-4.

[29] Gullberg tradusse *The Tempest* con I. Harrie nel 1935, e rielaborò nel 1941 la traduzione di *As You Like It* a cura di Hagberg (O. Wangson, *En Hjalmar-Gullbergs-bibliografati*, Stockholm 1958).

[30] Nella copia appartenuta a Gullberg di *Diktaren och döden* (il celebre libro di C. Fehrman, Stockholm 1952) è ad esempio sottolineato il seguente passo: « I Apologien låter Plato Sokrates tala om döden och ställa ett inbördsrikt alternativ: antingen är döden en drömlös sömn eller också är den en resa. Orden skulle ge eko i renässansens litteratur, i Montaignes essayer och i Hamlets monolog » (p. 17).

al Works di Rossetti, di un interesse per i preraffaelliti. Si può quindi dare per scontata la conoscenza della tela alla Tate Gallery, visitata [31] durante l'unico viaggio a Londra del poeta, nella primavera del 1956 [32]; e forse anche quella dell'Ofelia surrealista di Masson, con la sua rigida espressione di orrore e i suoi simboli di morte. Gli impulsi dall'arte figurativa, sensibili sempre nell'opera di Gullberg [33], acquistano in intensità nell'ultima raccolta lirica forse proprio per la scarsità di impressioni visive dal mondo esterno, che dovette favorire la concentrazione nel ricordo: si pensi per esempio al *Cristo giallo* (*Den gule Kristus*), intenzionale esegesi del quadro di Gauguin.

E a molto maggior ragione, anche senza bisogno di Bachelard come mediatore, si può considerare scontata la collezione di tutti gli elementi nel mito di Ofelia (« le mélange de grâce, de folie et de désespoir; cette fascination de l'eau qui masque une volonté secrète de se détruire »; l'acqua come « élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste »; « les herbes retenues par les roseaux ne sont-elles pas déjà la chevelure d'une morte? » ecc. [34]) direttamente alle fonti: Rimbaud, Mallarmé, Poe, D'Annunzio, Rodenbach, Laforgue. Elementi già fortemente elaborati tanto in direzione cosmica (il punto d'arrivo è la terza *Elegia di Duino*) quanto, all'opposto, in direzione vegetativa (Rodenbach: « Ses cheveux maintenant se nouent comme un feuillage / Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie. / Ophélie est trop morte, elle se liquéfie... » [35]), verso il basso della scala biologica, la dimensione in cui l'umano si animalizza, si reifica, trapassa nel suo contrario; ironicamente razionalizzati (Laforgue); complicati di associa-

[31] Lettera della contessa Greta Thott, 4-12-74.

[32] O. Holmberg, *op. cit.*, p. 177.

[33] R. Josephson, *Hjalmar Gullbergs möten med konsten*, in: « B.L.M. » 1961, pp. 591 sgg.

[34] G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 112-113 e 118.

[35] Cfr. anche G. Poulet, *Point de départ*, p. 53: « Pourrissement, amollissement, écoulement, liquéfaction, voilà les quatre étapes successivement parcourues par l'être en proie à la désagrégation ».

zioni macabre e repellenti per contaminazione da Baudelaire e da altri passi dello stesso Rimbaud.

Familiare con la tradizione francese, Gullberg sembra tuttavia riprenderne direttamente ben poco. Da Rimbaud, oltre i soliti capelli sciolti e le canne (ma quanto lontano quell'animismo sentimentale: « sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux »), soprattutto la composizione circolare, « très banvillesque » [36], che in *Ophélie* appare per la prima volta. La ripresa tematica finale (*i vassen* ripetuto nel primo e nell'ultimo verso) va però ricondotta, in Gullberg, a una struttura coscientemente musicale di scuola modernistica (Ekelöf, Lindegren), applicata con relativa frequenza nella sua produzione tarda [37]. Rimbaldiano invece senza esitazioni il particolare del vomito (si pensi alla frequenza di sostantivi e verbi di quest'area semantica nelle *Poésies*: *vomissements, crachats; baver, déguéler, cracher...*); baudelairiano e poi rimbaldiano l'orrendo gonfiore che è insieme segno di putrefazione e formicolio di nuove vite (vv. 11-12: cfr. *Une Charogne*, strofe 6 e 8, e *Soleil et chair*: « Et tout croît, et tout monte! »), baudelairiana anzitutto l'irriconoscibilità del cadavere (v. 2: cfr. *Une Charogne*, str. 8: « Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve ») [38]. L'orrido che per Baudelaire è, come si sa, « interessante », è posto da Rimbaud al servizio di un'energia violentemente deformatrice del reale [39]; non a caso sarà questa la conquista rimbaldiana maggiormente sfruttata dagli espressionisti.

[36] S. Bernard, *Etat présent des études sur Rimbaud*, in: « L'information littéraire », 1963.

[37] Cfr. I. Algulin, *op. cit.*, p. 295; G. Brandell, *Svensk litteratur 1900-1950*, Stockholm 1967, p. 265.

[38] Da Baudelaire Gullberg aveva derivato altrove (C. Fehrman, *Att finna tonen*, in: « Svensk litteraturtidskrift », 1960, p. 164) e tradotto molto fra il 1929 e il 1930 (*Le jet d'eau*, 1929; *De blinda, En fantastisk gravyr, Balkongen*, 1930; dai *Petits poèmes en prose, Redan, Urtavlan, Den galante skytten, Månens välsignelse, Den fattiges leksak, Fönsterna, Hamnen, Anywhere out of the world*, 1930. O. Wangson, *op. cit.*).

[39] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, n.e. Hamburg 1967, p. 78.

Tuttavia, come abbiamo detto, la lirica di Gullberg affronta e combatte, nel componimento rimbaldiano e in tutta la tradizione che su questo si fonda, l'impostazione ideologica, ne deride l'iconografia, ne lacera le suggestioni patetiche e melodiose.

Il gusto per l'evasione che distingue le prime poesie di Rimbaud (*Ophélie*, appunto, ma anche *Sensation*, *Ma Bohème*), fortemente influenzate da Baudelaire [40], viene infatti organizzato e teorizzato nella *lettre du voyant*. Quell'Ofelia che « si fa veggente » attraverso l'esperienza — produttrice di sogni, come la sensazione — dei tre elementi che costituiscono la formula rimbaldiana della felicità, natura libertà amore [41]; quell'« immagine ideale di amore narcisistico, *anima* vittimistica, che ricorda vagamente Siringa e Euridice, trasfigurata in musica » [42]; la morte per acqua intesa come supremo « sregolamento dei sensi » e fonte di visioni ultime risultano al Gullberg di *Occhi, labbra* talmente ripugnanti — un concentrato di menzogne ' culturali ' — da spingerlo a trascinare nel naufragio di Ofelia anche i miti dell'acqua che lui stesso aveva approfondito e venerato, Venere Narciso e Orfeo: poesia, amore, profezia, mistica e ogni ipotesi di liberazione dalle leggi fisiche.

Perché

> Ett malträterat kött
> är verkligt på annat vis
> än en själ i nöd [43].

Non c'è quindi bisogno di ricorrere a prove esterne (come fa Algot Werin [44], ricordando che Gullberg tradusse il *Rimbaud* di Claudel) per mettere in luce l'ovvia coscienza, presso Gullberg, del filone francese principale. Nello stesso

[40] CH. CHADWICK, *Etudes sur Rimbaud*, Paris 1960, pp. 17 e 41.

[41] W. M. FROHOCK, *Rimbaud's Poetic Practice*, Cambridge, Mass. 1963, pp. 28-29.

[42] F. GREER COHN, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton 1973, pp. 45-6.

[43] *Till en amatör, med återsändande av manus*, in *Ögon, läppar*: (« A un poeta dilettante, rispedendogli il manoscritto »: « Una carne tormentata / è realmente tutt'altra cosa / da uno spirito angosciato »).

[44] *Art. cit.* in « S.L.T. » 1965, p. 164.

tempo appare radicale l'opposizione a questo filone. Né il fatto dovrebbe sorprendere [45] chi ripensi al gusto sobrio e sicuro, all'orrore per le sbavature effusive di cui testimonia l'intera opera dello scrittore svedese; e soprattutto alla complessa e dialettica concezione della vita che lì si manifesta, a quella volontà di indagine metafisica calata paradossalmente nella considerazione « scettica, biologica, realistica » [46] dello spettacolo di marionette che è la storia umana.

Tuttavia è possibile andare ben oltre e documentare, accanto alla personale ricerca espressiva del poeta, una vicenda di fonti fin qui ignorate. Il taglio particolare dato alle reminiscenze rimbaldiane e postrimbaldiane è dovuto infatti anche a precise influenze letterarie. Fra i francesi e Gullberg si inserisce cioè il gruppo delle ' Ofelie ' tedesche, un vero e proprio genere della lirica espressionistica [46 b] che su Rimbaud dichiaratamente si innesta.

Già Fehrman [47] e Holmberg [48] ponevano l'accento sulle precoci letture, da parte di Gullberg, di Toller, Morgenstern, Brecht, sulle sue conoscenze dirette dell'espressionismo tedesco e danese già negli Anni Venti: letture e conoscenze che avrebbero maturato frutti — attraverso gli ambivalenti rapporti con la generazione del Quaranta [49] — soprattutto nei libri apparsi dopo il 1950: *Dödsmask och lustgård*, 1953 (« Maschera mortuaria e paradiso terrestre »), *Terziner i okonstens tid*, 1958 (« Terzine in tempo di inarte »), *Ögon, läppar*, 1959. Sul rinnovamento tematico e stilistico di Gullberg nel dopoguerra la critica ha discusso molto, tanto alla pubblicazione delle singole raccolte quanto in una considerazione globale dell'opera. Il poeta stesso raccontava diver-

[45] A. WERIN, *art. cit.*, p. 166.

[46] G. SVANBERG, *Gullbergs « Hänryckning »*, in: *Lyrisk tidsspegel*, Lund 1947, p. 198.

[46b] L'aggettivo è usato, qui e altrove, unicamente come comoda approssimazione.

[47] *op. cit.*, p. 37: *Om Birger Sjöberg och Hjalmar Gullberg*, in: « Birger Sjöberg-Sällskapet ». Kring Vänersborg 1967, p. 167.

[48] *op. cit.*, p. 48.

[49] I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 236 sgg.

tito come, leggendo *Paradismyt* (« Il mito del paradiso », pubblicato nel 1948 sulla rivista *Prisma*, della cui redazione facevano parte tanto Lindegren che Gullberg), Martin Lamm si fosse domandato con preoccupazione se anche Gullberg avesse finito col farsi *fyrtiotalist* (« quarantista ») [50].

Molto si è scritto anche sulle diverse fonti di influenza che avrebbero determinato questa svolta, cercando di identificarle nei poeti europei e nella poetessa argentina tradotti dallo stesso Gullberg e quindi supposti prediletti (Seferis, Sikelianos [51], Kavafis; Valéry, Claudel; Lorca, Jiménez, Gabriela Mistral); nei maestri americani (Masters, Pound, Eliot: tanto direttamente che attraverso l'eliotismo di Sikelianos); nei precursori e nei capofila del modernismo scandinavo (Sjöberg, Kristensen; Ekelöf, Lindegren, Vennberg) [52]. Tuttavia, molto giustamente sia Fehrman che Algulin [53] insistono sulla fondamentale continuità della ricerca gullberghiana e stabiliscono limiti precisi al cosiddetto ' modernismo ' delle raccolte posteriori al 1950.

Lo stesso Gullberg, che descrisse come « straordinariamente penoso » [54] il superamento della crisi produttiva con la pubblicazione di *Dödsmask och lustgård*, sembra aver adottato in piena coscienza una mediazione problematica fra « tradizione e modernismo » [55]. Non solo per l'impaccio costituito dalla posizione ufficiale e dall'ambiente accademico, ma proprio per la fondamentale esigenza ' classica ' [56] che gli fa sottoporre a un controllo formale altrettanto rigoroso i versi rimati e quelli liberi, le immagini armonicamente sviluppate e le associazioni scorciate di scuola eliotiana.

Quello che qui interessa sottolineare, sulla base della fondamentale ricerca di Algulin, è come le letture giovanili dalla lirica tedesca contemporanea vengano riprese e allargate, dopo oltre trent'anni, negli anni dal 1955 al 1959, e si intensifichino nei mesi d'ospedale in cui fu composto *Occhi, labbra*. Che da queste letture, nuove e rinnovate, siano derivati veri e propri impulsi tematici e formali Algulin è riuscito a dimostrarlo nel caso di Paul Celan, le cui raccolte *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) e *Sprachgitter* (1959) — prese in prestito da Gullberg alla Biblioteca Nobel dal 23-4 al 9-5-1959 — la-

[50] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 227.

[51] A. ÖSTERLING, *Dikten och livet*, Stockholm 1961, p. 227.

[52] C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 217 sgg., e soprattutto I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 251 sgg. e 236 sgg.

[53] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 227: « Vad som var riktigt var att Gullbergs stilförskjutning gick parallelt med en allmän stilförändring i litteraturen, och att några av hans första försök att lägga om sin stil — i bildspråket och i det medvetna utnyttjandet av anaforens poetiska teknik — visar otvetydiga överensstämmelser med anglosachsiska och svenska mönster » (« In realtà il mutamento stilistico di Gullberg si svolse in parallelo con una trasformazione generale dello stile letterario, e alcuni dei suoi primi esperimenti nella formazione del nuovo stile mostrano coincidenze indubbie — nell'uso figurato della lingua e nella tecnica poetica dell'anafora sfruttata coscientemente — con i modelli anglosassoni e svedesi »). I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 337: « Den starkaste inverkan från den samtida litteraturen reellt sett bör ha kommit, inte i direk mönstergivande avseende, utan som ett psykologiskt, intellektuellt och konstnärligt tryck på en diktare. som genom lyrikens nya utveckling blivit mindre aktuell... Även om denna ställningsförskjutning med all sannolikhet skett under ett visst inflytande från de nya lyriska form- och stilidealen, har dock diktaren av mycket att döma velat gardera sig mot alltför tydliga anknytningar och i många väsentliga avseenden funnit egna personliga vägar ». (« L'influsso maggiore la letteratura contemporanea deve averlo esercitato, in pratica, non proponendo direttamente modelli, ma stimolando psicologicamente, intellettualmente e artisticamente un poeta che gli ultimi sviluppi della lirica avevano reso meno aggiornato... Anche se questo mutato atteggiamento fu molto probabilmente dovuto all'impulso dai nuovi ideali formali e stilistici nella lirica, tutto fa pensare tuttavia che lo scrittore si sia tenuto intenzionalmente alla larga da collegamenti troppo evidenti, e che abbia trovato sue soluzioni originali in molti aspetti fondamentali del problema »).

[54] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 228.

[55] È appunto il titolo della monografia di Algulin più volte citata, che affronta i problemi della produzione tarda di Gullberg (e di Bertil Malmberg).

[56] Gullberg stesso mise in evidenza i modelli orientali (*Cantico dei cantici*) e antichi (Pindaro, i cori delle tragedie greche) che avevano influito sul suo nuovo stile con la parziale mediazione di Hölderlin; e ammise, solo in secondo piano rispetto a quelli, un impulso dalla lirica contemporanea (C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 227).

sciano un'impronta evidente sullo stile « fortemente compresso e riduttivo »[57] di *Occhi, labbra.* In un articolo successivo[57 b] lo studio viene allargato agli influssi dalla lirica di Gottfried Benn e di Oskar Loerke rintracciabili nelle ultime due raccolte gullberghiane, *Terzine in tempo d'inarte* e *Occhi, labbra.* Sebbene qui i risultati raggiunti appartengano all'ordine degli indizi più che delle prove sicure, ne risulta chiara l'importanza di un determinato clima culturale, di certi motivi prediletti, di soluzioni stilistiche e figurative per un poeta, come Gullberg, « fortemente radicato »[57 c] nel filone lirico tedesco.

Il campo d'indagine appare quindi promettente. Andando oltre nella ricerca di documentazione, si nota un particolare insolito e interessante. Più spesso che alle opere dei singoli autori, Gullberg dimostra di attingere a miscellanee liriche nazionali più o meno ampie, limitate alla produzione del Novecento o più estese cronologicamente. Lo stesso metodo risulta adottato per un aggiornamento a volo d'uccello sulle correnti poetiche recenti francesi e inglesi. Molte infatti le antologie di lirica moderna e contemporanea nella biblioteca che fu di Gullberg e ora è alla biblioteca comunale di Malmö[58], frequenti le chiose (che in qualche caso preludono a progetti di traduzione), numerose le sottolineature di motivi e immagini evidentemente congeniali; tanto congeniali talvolta da ritrovarsi, rielaborati, nell'opera

[57] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 337. Nelle pp. 304 sgg. il critico mette in risalto tanto parallelismi formali (sintattici, metrici), come per esempio fra *Huvud, betraktat* e *Zuversicht* (*Sprachgitter*), quanto somiglianze di simboli e motivi (fra *Resa, bo* e *In der Ferne*; fra *Ögon, läppar* e *In Mundhöhe*).

[57b] I. ALGULIN, *Gottfried Benns och Oskar Loerkes betydelse för Hjalmar Gullbergs sena lyrik*, in: « Samlaren », 1971, pp. 91-115. Dalle annotazioni conservate alla Biblioteca Nobel, Gullberg risulta aver preso in prestito a più riprese, fra il 1953 e il 1955, singole raccolte liriche di Benn; nel 1957 (21-3/4-6) i *Gesammelte Gedichte.* Di Loerke, diverse scelte dell'opera fra il 1957 e il 1959.

[57 c] *ivi*, p. 91.

[58] Per esempio *Poètes contemporains*, Collection des amitiés Françaises, Paris 1938 (dove risultano segnati a matita Maeterlinck, Maurras, Eluard); *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, Oxford 1936; *100 Modern Poets*, New York 1952; ecc.

successiva di Gullberg. Ne vedremo qualche esempio, estremamente indicativo, parlando degli influssi inglesi su quest'*Ofelia;* e sull'argomento meriterà certamente tornare con più paziente e più vasta documentazione.

Ora, non si può certo pensare che Gullberg, la cui cultura e il cui gusto sono ben noti, pensasse di trarre un vantaggio d'informazione da panoramiche letterarie già pronte, o da scelte e valutazioni non sue. Le sue letture antologiche vanno perciò spiegate come rispondenti a una precisa funzione professionale, anziché genericamente culturale: quella di offrire suggerimenti e stimoli per la produzione futura, lasciando lo scrittore in una posizione privilegiata di indipendenza. Caratteristiche delle antologie sono infatti la possibilità di impressioni contemporanee da più autori, anche molto diversi tra loro, avvicinati in un panorama letterario forzatamente soggettivo e scorciato, presentati da pochi brani che ne danno un'idea nel caso migliore approssimativa; e, corollario di quella, l'annullamento ideale di divari cronologici anche estesissimi (come nel caso di alcune antologie da cui Gullberg certamente deriva), l'apprezzamento in un'unica prospettiva, per esempio, di « liriche tedesche dalle formule magiche a oggi », secondo il titolo di un florilegio che Gullberg risulta aver preso in prestito nel 1957 dalla Biblioteca Nobel[59]. Caratteristiche che si trasformano in vantaggi nel caso di un lettore-creatore raffinato e curioso come Gullberg: perché, cancellata la personalità storica dei diversi scrittori, balza in primo piano il testo lirico, isolato dal suo organismo di appartenenza, prende forma un mosaico di frammenti fra cui si intrecciano relazioni impensate. Il lettore-creatore si sottrae così a veri e propri influssi letterari pur ricevendo impulsi fantastici e stilistici e spunti di riflessione su cui lavorare in una totale libertà combinatoria.

Di questo procedimento esiste almeno un esempio convincente, che riguarda proprio la fase produttiva che ci interessa. Tre pagine di lettura assai difficile, finora mai

[59] C. SCHÜNEMANN, *Deutsche Gedichte von der Zaubersprüche bis zur Gegenwart*, Bremen s.a.

interpretate, aprono il secondo blocco d'appunti che raccoglie il manoscritto di *Occhi, labbra*. Annotazioni brevissime, fittissime, citazioni intercalate da commenti: un prezioso materiale che aspetta ancora di gettare la sua luce sul metodo di lavoro di Gullberg, e in particolare sulla genesi dell'ultima raccolta. Non si tratta infatti certamente di uno *stream of consciousness*, né di un accidentato panorama onirico, ma di note promemoria prese durante la lettura di opere letterarie di soggetto evidentemente disparatissimo.

Ora, mentre sappiamo [60] che nei mesi d'ospedale Gullberg non ricorse mai alla lettura di testi lirici per divagazione abbiamo altre prove [61] del suo servirsi, in questo periodo, dei poeti che legge come materiale di lavoro. Se anche nelle altre raccolte gullberghiane è possibile rintracciare più spunti letterari di quanto si creda comunemente, è certo che alla produzione di *Occhi, labbra* letture e reminiscenze poetiche concorsero in modo determinante anche in mancanza di stimoli esterni. Un paziente compito di ricostruzione di fonti, sulla base di quelle tre pagine d'appunti, può dare risultati interessanti. Senza dedicare troppo spazio a una ricerca che esula dai limiti di questo studio, cito alcuni di quei risultati a conferma del particolare rapporto con la tradizione letteraria e del sostrato di letture che dovettero preludere alla composizione di *Ofelia* e del resto del libro. Il lavoro preparatorio che è possibile qui dimostrare può inoltre far sospettare un metodo valido anche per le raccolte precedenti, fornendo indicazioni particolarmente preziose nel caso di un poeta come Gullberg, che ha notoriamente l'abitudine di mettere per scritto i suoi componimenti in una fase assai avanzata di elaborazione [62].

La prima conclusione, confortata tanto da due o tre

[60] O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 195.

[61] I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 304 sgg.; *art. cit.*, pp. 94 sgg.

[62] G. ARFWEDSON, *Diktens födelse*, Stockholm 1964, pp. 50 sgg., 145 sgg. Da una ricerca condotta sui manoscritti di alcune liriche risulta infatti che Gullberg comincia a scrivere solo quando i riferimenti visivi ed emotivi sono già saldamente articolati fra loro, e resta modificabile solo qualche vocabolo, per ragioni eufoniche o di maggiore efficacia, o qualche particolare di contorno.

nomi di poeti (Bergengruen, Lehmann, Gertrud von Le Fort) e da brani poetici famosi, evidenti a una prima lettura — nella prima pagina, « Torso: Du musst dein Leben ändern » è un'allusione a un sonetto di Rilke cui Gullberg si era già ispirato in precedenza, *Archaïscher Torso Apollos*, nei *Neue Gedichte*, seconda parte, 1909, che termina appunto con quella frase [63]; mentre, nella terza « glasmålning » fa pensare a un verso di Goethe (« Gedichte sind gemalte Fensterscheiben ») apposto fra l'altro come motto in un noto libro di Hans Ruin [64] in possesso di Gullberg — quanto dal confronto con alcune antologie di lirica tedesca moderna che Gullberg risulta aver preso in prestito alla Biblioteca Nobel fra il 1955 e il giugno 1959 [65], è

[63] Cfr. *Med skygga fingertoppar*, in *Dödsmask och lustgård* (« ... jag... blundar / för att så mycken skönhet bländar, / men också av respekt... Stiger med bruten glans din nakenhet / ur spillrorna... »: « chiudo gli occhi / perché tanta bellezza abbaglia / ma anche per rispetto... La tua nudità si leva in splendore infranto / dalle macerie ») e il testo di Rilke (vv. 2-6):

> ... Aber
> sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
> in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
>
> sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
> der Brust dich blenden... »

Anche se Fehrman (*op. cit.*, p. 189) ricorda la lirica di Rilke « fra le molte di argomento simile » a quella gullberghiana, il prestito dovrebbe apparire indubbio (accanto a quello da Sikelianos, già tradotto da Gullberg: C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 182). Rileggendo il sonetto (nell'antologia citata a cura di C. Schünemann, presa in prestito dal 7 al 14 febbraio 1957, p. 550), Gullberg dovette riceverne nuovi stimoli (cfr. l'*incipit* rilkiano: « Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt / darin die Augenäpfel reiften... » e quello di *Huvud, betraktat* (*Ögon, läppar*): « Huvud, betraktat / med slipade ögon- / hålor... ».

[64] *Poesiens mystik*, Lund 1962².

[65] Soprattutto *Deutsche Gedichte* a cura di G. Abt, s.l. 1954 (preso in prestito dal 20-1 al 31-3-1955); *Neue deutsche Hefte, Lyrik*, 1957 (2-3/4-4-1957); *Das Gedicht-Jahrbuch 1956* (9-8/14-9-1957); H. E. HOLTHUSEN, *Ergriffenes Dasein*, München 1951 (16-4/14-9-1957); *Deutsche Gedichte von der Zaubersprüche bis zur Gegenwart*, a cura di C. Schünenmann, Bremen s.a. (7/14-2-1957); *Neue deutsche Gedichte*, a cura di R. Bochinger, Braunschweig 1953 (18-9/13-11-

che le note, pur riferendosi a svariatissimi componimenti, coinvolgono soprattutto il Novecento lirico di lingua tedesca. La seconda conclusione è che almeno alcune citazioni e annotazioni risultano effettivamente sviluppate in *Occhi, labbra,* o hanno diretta attinenza con motivi della raccolta; l'importanza di un loro esame è quindi grandissima. La terza, che Gullberg dimostra di inserirsi nella tradizione letteraria europea in due modi opposti, uno dichiarato e uno sottinteso. Mentre cioè teorizzava (nella citatissima *Ars poetica*) e praticava [66] un rapporto con il patrimonio culturale comune che fosse citazione dichiarata, estesa, possibilmente da testi celebri e carichi di risonanze psicologiche per il lettore medio — un ideale ' democratico ', quindi, in espressa polemica con i raffinati ermetismi associativi di osservanza eliotiana e pratica « quarantista » —, Gullberg

1958); *Flügel der Zeit,* a cura di C. Hohoff, Frankfurt 1956 (22-5/2-6-1959); W. HÖLLERER, *Transit,* Frankfurt 1956 (11-5/19-5-1959); H. E. HOLTHUSEN, *Hier in der Zeit,* München 1949 (16-4/14-9-1959); *Deutsche Lyrik der Neuzeit* (7/14-2-1957).

[66] In *Occhi, labbra,* per esempio, ci si riferisce apertamente alle esperienze dello spettatore medio di teatro (l'*Amleto* in *Död i dyn,* l'*Edipo a Colono* in *Skrivet på en födelsedag av poeten till sig själv,* la *Reine morte* di Montherlant (L. Andersson, *Den döda drottningen,* in: « Samlaren » 1973, pp. 153 sgg.) in *Ballad*) o dell'opera (*Som när i Tristan och Isolde*), a opere figurative notissime direttamente o attraverso riproduzioni (il ritratto di Strindberg di Christian Krogh, il *Cristo giallo* di Gauguin, il *Principe dei gigli* scoperto nel palazzo di Cnosso da sir Arthur Evans), addirittura al patrimonio favolistico (*Rödluvan, reviderad*; *Prins Ord och madam Ondska*). Sull'uso moderno della favola, cfr. quanto scrive W. HÖLLERER in *Transit,* che Gullberg leggeva negli stessi mesi, p. 50: « Das moderne Märchen versucht das Komplizierteste und Zugespitzteste aufzufangen und noch in einer Situation der raffinierten Denkprozesse Verbindung zu bekommen mit einem Zustand vorher, — ohne die Wahrheit zu verfälschen. Die Melodie der Verse erprobt sich im Fabelton. Sie spart einen Raum aus für die Begegnungen mit den Gestalten, die in Jahrtausenden nicht gestorben sind. — Im Märchen ist die Gefahr der böse Wolf. Sie wird entschärft, weil das Märchen in Versöhnung endet ». Dopo la parentesi di *Dödsmask och lustgård,* in cui aveva adottato una tecnica allusiva più ermetica e preziosa, Gullberg torna così al suo pubblico (I. ALGULIN, *op. cit.,* p. 311).

sottendeva al piano del riferimento evidente un altro in cui i rapporti con la letteratura preesistente si intrecciano alla radice stessa dell'ispirazione, sono comprensione delle strutture profonde dell'opera e risistemazione di un'esperienza del mondo moderna e personale secondo moduli ormai ' classici '.

La quarta conclusione, quella che più interessa ai fini di questo studio, è che gli appunti offrono l'anello mancante nella catena della nostra dimostrazione, permettendo di stabilire con certezza, nonostante i dubbi avanzati in proposito, che Gullberg conosceva anche le ' Ofelie ' espressioniste tedesche.

Potrà quindi apparire giustificata, data l'assoluta novità dell'argomento, una breve digressione.

Si tratta dunque di un promemoria condotto tanto sulla lettura diretta (in florilegi diversi) di poeti tedeschi contemporanei, quanto sul ricordo di altre letture precedenti. Non molte le citazioni di versi interi (in tedesco o in svedese), derivate quasi tutte da due raccolte che aveva materialmente sotto gli occhi nel maggio 1959, *Flügel der Zeit* e *Transit.* Per il resto, brevi annotazioni in svedese di spunti e singole immagini che Gullberg aveva dovuto trovare notevoli o congeniali, o che intendeva probabilmente sviluppare nel lavoro che aveva in corso: *Occhi, labbra.* Annotazioni che sostituiscono le sottolineature e i richiami a matita abituali nei libri di sua proprietà, e che servono d'appoggio alla memoria, data la durata in media brevissima del prestito. Intercalati fra le citazioni, riflessioni o commenti personali introdotti dal monogramma G.

« Pälsverk huskaplaner », all'inizio della prima pagina, si riferisce probabilmente a « Herr Pfarrer pelzgefüttert » in *Kaschubisches Weihnachtslied,* di W. Bergengruen, nella raccolta a cura di R. Bochinger. « Arion räddades av delfinerna och kom till Corinth » all'*Arion* di W. Lehmann (*Deutsche Gedichte der Gegenwart,* a cura di G. Abt). « Torso », come si è detto, a Rilke. Segue una serie di citazioni cui per ora non ho trovato corrispondenza e quindi « katedralernas stenskogar » (cfr. la lirica *Stein* di Hanns Weissen-

born, *Transit* p. 170: « Bewundert die Geburt des Steins / Da er, steigend, steigend, / in den ausgehöhlten Himmel / Strenge Kathedralen zeichnet. // Lautloser Vogel / Bleibt er der Erde / als Eigentum. »). « Regnet utplånar hjulspår »: cfr. A. Juhre, *Fliegendes Blatt 1945*, in *Transit*, p. 233 (« Schnee bedeckt die Weiten / Wind wird die Spur verwehn. »). Poi un'altra citazione di Bergengruen, quindi: « sotad kork ögonbrynen. Vitare än kritan på svarta tavlan », che va confrontato con *Die letzte Nacht* di K. Krolow (*Transit*, p. 73): « Schwärzer als Kork übers Feuer gehalten, um die Brauen mit ihm nachzuziehen... Die Nacht ist wie Schulkreide, ... schwarz und weiß ». « Ludwig wollte nicht daß man ihn eßen sah », ripetuto più oltre, è citazione da G. Eich, *Herrenchiemsee*, v. 5 (*Transit*, p. 92); sempre da G. Eich, ma da un'altra raccolta (*Flügel der Zeit*, p. 154: *Wo ich wohne*) « kalotten o. kaptenen », cfr. « Steuerleute, Kapitäne ». Appunti staccati come « Protokoll. Seismograf. Fragment... Dacapo. Kaleidoskop » si riferiscono a liriche rispettivamente di Max Hölzer (*Unser Bett ist ein fliegender Fisch*, *Transit* p. 265: « ein Seismograph in einer Wunde »), Rainer M. Gerhardt (*Fragment*, *Transit* p. 146), H. Heckmann (*Odyssee*, p. 231: « Dacapo. Dacapo »), e a note critiche di W. Höllerer, *Kaleidoskop* a p. 240 e, a p. 272, « Die Verse geben sich protokollarisch »; « delfin » a *Der Delphin* di Astrid Claes (p. 270).

Segue un'annotazione per noi d'importanza fondamentale, perché è la prova che Gullberg conosceva almeno la capostipite delle Ofelie tedesche, quella di Heym. « Långsamt vräkande. Närvaro flädermöss » è infatti indubbiamente allusione a Georg Heym, *Ophelia*, a p. 70 di *Flügel der Zeit*. « Vattenmelon rosa » va confrontato con l'inizio di *Kai im Süden*, di K. Schwedhelm (*Transit*, p. 219: « Wassermelone, rosa aufgerissen »), « träflisor, musselskal och bärnstensrester » con *Strandgut*, di Günter Eich: « Holzsplitter, Muschelschale und Bernsteinrest » (*Transit*, p. 220). « Gräset fladdrar på dynen » con il finale della stessa lirica (« Flattert das Gras auf der Düne »), mentre « rutten tång (gasförgiftning) » concentra più notazioni da K. Krolow, *Die*

Schiffe: « Mit dem Pesthauch, den Gasen / Von Tang und faulendem Hai » (*Transit*, p. 227).

« Cervantes uppställde därför Don Quixote », cancellato e ripetuto più oltre (« Därför uppställde Cervantes Don Quixote ») per essere nuovamente cancellato, è una citazione da J. Ringelnatz, *Don Quijote* (p. 233): « Darum hat Cervantes / den Don Quijote aufgestellt ». E ancora annotazioni staccate: « sarkofag. fågelperspektiv. karyatidens spiral » (cfr. W. Höllerer « Vogelperspektiven », p. 277, A. Weber, *Andacht in St. Denis*, p. 272, A. A. Scholl, *Dakota*, p. 278 e soprattutto A. X. Gwerder, *Tee*, p. 286: « an jene Spirale aus Anmut / Der Karyatide Rodins »), « syndafloden » (R. P. Becker, *Die Arche unter dem Pilz*, p. 277-8: « in der Sintflut seiner Vergänglichkeit »; allo stesso componimento si riferisce forse un'altra annotazione di Gullberg nella pagina precedente del manoscritto, « flykt och fall, begynnelse och ända », cfr. « Jenseits der Legende von Anfang und Ende / Des Himmels und der Erde »), « kolibri » (*Flügel der Zeit*, p. 7: S. George, *Vogelschau*: « Papagei und kolibri »; *Transit*, p. 62: K. Krolow, *Betrügerin der Zeit*: « der Kolibri der Freude »).

Dopo un commento dell'autore, introdotto dal monogramma G. (« döden betyder inget avbrott », « la morte non è un'interruzione »), vengono due citazioni più estese, una tradotta (« Hängde i bjälken som en flädermus, låter mig falla i luften », cfr. *Verwandlungen* di Gertrud Kolmar, *Transit* p. 262: « Ich hing in Gebälke starr als eine Fledermaus, / Ich lasse mich fallen in Luft »), l'altra lasciata in tedesco (« Schneller als... bricht das Rückgrat der Sekunde », cfr. Franz Mon, *Was kannst du mir tun*, *Transit* p. 270: « Schneller als dein Atem verbrennt ecc. »).

Una frase per il momento senza riscontro in campo tedesco, ma certamente ripresa e sviluppata in *Ögon, läppar* (« Spartanske gossen med räven », cfr. *Och han teg om plågan*: « gossen från Sparta som den stulna räven / slet upp i bröstet, och han teg om plågan »). Quindi una serie di allusioni a due liriche di Georg Trakl, che assumono la massima importanza per questo studio, documentando

come fanno più che la conoscenza, scontata, del grande lirico austriaco, l'apprezzamento sicuro da parte di Gullberg della componente visiva e simbolica di quella poesia. « Höst: ett fågelstreck. / flädermössens skri, rapphöns på ängen, hasselnötter, dagg ». Le annotazioni vanno riferite a due liriche trakliane riportate vicine nell'antologia di Hohoff, *Flügel der Zeit*, p. 68: *Verklärter Herbst* (« Ein Vogelzug [67] grüsst auf der Reise » e *Zu Abend mein Herz* (« Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse / Zwei Rappen [68] springen auf der Wiese... / Herrlich schmecken junger Wein und Nüße... / Auf das Gesicht tropft Tau »).

La citazione che segue immediatamente è in tedesco e indica, insolitamente, titolo (*Der Holunder*) e nome dell'autore (W. Lehmann) del componimento, presente nella stessa raccolta *Flügel der Zeit* a p. 87: « Zu seinen Füßen ruhte Kätchen von Heilbronn. / Er weiß es noch. Er träumt davon. » A un'antologia invece non ancora identificata si riferiscono le ultime annotazioni del gruppo, fra cui una citazione da Gertrud von Le Fort e, soprattutto, un'immagine che verrà ripresa integralmente nel motto di *Occhi, labbra, Som ordband*: « Språkband som utgår från Lammets mun på gamla bilder ». L'unico possibile richiamo offerto dalle antologie che Gullberg è apparso fin qui seguire è un agnello sacrificale « stratosferico »: (« Opfer des Ion —: Gamma-Strahlen-Lamm ») confrontato però immediatamente con l'iconografia medioevale (« Unendlichkeitschimären / Auf deinem grauen Stein von Notre Dame »: Gottfried Benn, *Verlorenes Ich*, p. 196 di *Transit*). Non si può escludere che anche uno spunto tenue come questo sia servito per mettere in moto la fantasia del poeta, che cercava un emblema per il suo discorso lirico, frutto della paralisi e della schiavitù alle sofferenze fisiche:

[67] Si noti che un'altra delle antologie lette sicuramente da GULLBERG (*Neue deutsche Gedichte* a cura di R. Bochinger) presenta la stessa lirica con una *lectio facilior* (« Ein Vogelsang ») proprio nel verso che aveva colpito Gullberg.

[68] Gullberg fraintende evidentemente *Rappen*, « cavalli morelli », e traduce, con un vocabolo di suono simile, « pernici » (ted. *Rebhuhn*). V. più oltre, p. 91.

Som ordband sirligt utgår med sentenser
på gamla målningar ur lammets mun
utsmyckning av en lånad text — så glänser
ett monogram av stjärnor i en brunn...

Ord ur en mun som inte själv kan tala,
en konst som mer är vädjan och dekor
än konst, är vad jag bjuder: de verbala
resterna av en bildprakt som förgår [69].

Il vero motivo, infatti, per cui ho indugiato a ricondurre parte di questi appunti alle fonti è l'indubbia funzione di stimolo immaginativo per l'opera di Gullberg svolta da molti passi di questi florilegi. Si confronti per esempio *Litanei* di M. Guttenbrunner (*Transit*, p. 260): « Zu feiern den Schwan und das Schwein / Wenn der Mensch aus beiden vertilgt ist », con *Mellan svanen och svinet* (*Ögon, läppar*); *Dakota* di A. A. Scholl (« eines Gottes Augapfel... und magnetisch gezogen, / in seine Pupille ») con lo « sguardo da cobra » del Cristo Pantocratore di Monreale (*Till Magna Graecia, Terziner i okonstens tid*: « Ingen mans pupiller / uthärdar mosaikens blick »); il *Parzival vor der Gralsburg* di Ernst Stadler (R. Bochinger, *Neue deutsche Gedichte*, p. 82) con l'inedito *Sanatorium in fernem Land* che fa parte del manoscritto di *Occhi, labbra* (« Så lyfte från bären Amfortas / den heliga kalken, Graal »); *Bruckstück II*, di Helmut Heissenbüttel (*Transit*, p. 143): « Heimweh nach einem Kleinstadtbahnhof. / Mittags. Besuch von Land. Lichterkette in der Nacht... ») con *Resa, bo* (*Ögon, läppar*: « I nattlig stad, på en station. / Urtavlan upplyst med de blanka / visarna. — Se: din avgångstid... Så kallas du bort, så kallas du hem / och följer tidtabellen. ») [70]; *Goldfisch* di Christoph Meckel (*Transit*, p. 226: « Seit ich den Mond und das Wasser liebe / Lebt ein Goldfisch in meinem Haar »)

[69] « Come negli antichi affreschi dalla bocca dell'agnello escono motti in eleganti nastri di parole, ornamento di un testo preso altrove, così splende in un pozzo un monogramma di stelle... // Parole che escono da una bocca che non può parlare, arte che è appello e decorazione più che arte, è quanto offro: gli avanzi verbali di un splendore figurativo tramontato ».

[70] Cfr. anche *Auf den alten Stationen* di Franz Werfel, in *Flügel der Zeit*, p. 82.

con *Du plattfisk måne med den blanka buken* (*Terziner i okonstens tid*); *Vögel* di Christine Busta (*Flügel der Zeit*, p. 165: « Deine Augen sind Vögel in schattigen Nestern ») con *Huvud, betraktat* (*Ögon, läppar*: « ett par tomma / vita fågelbon »). Si ricordi che in queste raccolte compaiono fra l'altro le *Terzinen* di Hofmannsthal [71], passi di autori che influenzarono Gullberg con certezza (Morgenstern, Loerke) e ripetute allusioni alla leggenda di Ofelia portata dal fiume (W. Lehmann, un autore che come abbiamo visto Gullberg legge con interesse, in *Gesang der Welt* [72]: « Wirft die liebende Ophelia sich in Träumen hin und her? »; e un altro poeta a lui caro, H.E. Holthusen, *Ballade nach Shakespeare*, in *Transit*, p. 283-4:

> Ophelias Geist, mit Mohn bestreut,
> Geht zu den Nixen und Fischen.
> Im Wasser treiben Kranz und Kleid,
> Salbei und Wermut, Tod und Zeit,
> In grenzenlosem Vermischen [73]).

E soprattutto si pensi che tanti indizi di lettura rappresentano una solida piattaforma per l'unica prova cercata e trovata in questi appunti, una prova che anche la biblioteca personale di Gullberg aveva rifiutato di fornire [74], l'anello che collega *Morte nel fango* al filone espressionista. La certezza, cioè, che Gullberg conosceva almeno l'*Ophelia* di Heym e ne era rimasto colpito.

L'archetipo letterario della *death by water*, associato per lo più a immagini di espiazione e di rinnovamento, è celebre nel repertorio della lirica europea intorno alla

[71] V. più oltre, p. 109.

[72] In *Deutsche Gedichte der Gegenwart* a cura di G. Abt (antologia letta da Gullberg, come si è detto, fra il gennaio e il marzo del 1955).

[73] La lirica di Holthusen, che si rifà evidentemente tanto a Heym che a Trakl, può essere servita a Gullberg anche di tramite verso *Wind, weiße Stimme*.

[74] L'unica antologia qui compresa (a cura di H. M. Enzensberger) dove appaia un'Ofelia del gruppo tedesco — *Schöne Jugend* di Benn — è del 1960, posteriore quindi di un anno alla pubblicazione di *Ögon, läppar*.

prima guerra mondiale. Mediatore da antropologia e storia delle religioni, Eliot insegnava alla psicologia borghese in crisi a riconoscere i propri dilemmi nella fondamentale dicotomia fertilità-aridità, Acqua e Fuoco; contemporaneamente Joyce sviluppava l'ambivalente simbologia dell'acqua creatrice e distruttrice formulata dalla psicanalisi: « Womb oomb allwombing tomb » (*Ulysses*, cap. III) [75]. Gli espressionisti svolgono, del motivo dell'annegato, soprattutto i temi di disfacimento e corruzione, « mit einer Macht, die verrät, daß hier ein epochaler Ausdruckszwang wirksam ist » [76]; ne sottolineano le implicazioni sociali, e osservano affascinati la progressiva dissoluzione del soggetto in oggetto, dell'individuo in una dimensione cosmica di esistenza.

Inoltre, fenomeno qui del massimo interesse, riprendono e rendono definitiva l' ' ofelizzazione ' del tema proposta da Rimbaud, allora poco noto in Germania. Da Heine, e da Rimbaud, la cultura europea aveva fra l'altro ereditato la liquidazione dell'apparato mitologico tradizionale; il processo di riduzione e smascheramento viene ora compiuto e spinto alle estreme conseguenze.

Tuttavia il motivo resta fondamentalmente unitario attraverso le diverse tappe storiche: nella morte per acqua il vivo raggiunge la sua unica realtà. In Shakespeare l'acqua è « il vero elemento » di Ofelia (« Too much of water hast thou, poor Ophelia »; IV, 7, 186), non solo in quanto materia ' femminile ' (IV, 7, 189-91: « When these (= tears) are gone / The woman will be out... I have a speech of fire... ») ma proprio perché capace di portare a compimento le sue possibilità personali, sulla terra tarpate e deviate brutalmente (IV, 7, 177: « mermaid-like »; 180-81: « a creature native and indued / Unto that element »). La vicenda individuale tende a risolversi nell'archetipo animistico.

Rimbaud, pur riprendendo intenzionalmente il motivo classico (Odissea) e poi cristiano della *navigatio vitae*, lo

[75] Gullberg aveva letto *Ulysses* già nel 1923, a Parigi (C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 46).

[76] C. SEELIG, *Leben und Sterben von Georg Heym*, *Nachwort* a: GEORG HEYM, *Gesammelte Gedichte* a cura di C. Seelig, Zürich 1947, p. 217.

spoglia dell'elemento umano e lo rimitizza su di un piano biologicamente inferiore: Ofelia « flotte comme un grand lys », il Battello Ebbro inizia il suo mistico viaggio solo sbarazzandosi dell'equipaggio. Lo ' slancio vitale ' appare affievolito, dichiarata la rivolta neoromantica contro il tecnicismo e la massificazione del tardo Ottocento. Heym, Trakl, Benn, Brecht, — per limitarci agli scrittori con cui Gullberg ebbe possibilità di contatti — studiano nel disfacimento del corpo umano che si assimila via via alla sfera animale e a quella vegetale un fondamentale ' mito ' moderno: la storia della perdita d'identità, della reificazione comunemente subita in un'epoca non più a misura d'uomo [78]. Né si può dire che Shakespeare stesso non avesse previsto le ultime evoluzioni del suo simbolo d'Ofelia: ne testimoniano passi come quello del pesce che mangia il verme che ha mangiato un re (IV, 3, 29-30), o quello dell'« imperiale Cesare » ridotto a tappare un buco contro il vento (V, 1, 207-8).

Georg Heym, autore dell'*Ophelia* [79] che Gullberg certamente conobbe, accoppia alla « predilezione per Rimbaud » di cui parla Paul Zech [80] l'altra predilezione per vecchie leggende su viaggi senza meta di soggetti spettrali, sviluppate

[78] J. P. RÜESCH, *op. cit.*, pp. 129-30: « Diese dämonisiert gesehene Welt hängt ursächlich mit dem Tod Ophelias zusammen. Was im zentralen Motiv der Toten zur Vereinsamung, Entfremdung und Entseelung des Subjekts führt, ist nicht anderes als die objektive geschichtliche Tendenz zur Verdingligung und Enthumanisierung des Lebens, die in den Großstadtbildern und den Metaphern aus dem technischen und industriellen Bereich ihren adäquaten bildhaften Ausdruck findet... Gibt die lyrische Er-innerung der sanften Ophelia noch vorwiegend das passive Leiden an der entstellten Kreatur wieder, so erscheint später im anonymen Kollektiv der Toten das zur satirischen Groteske gesteigerte entfremdete menschliche Leben als sinnleeres Dasein in einer enthumanisierten Welt ».

[79] V. sopra, p. 76. Per il testo, v. appendice.

[80] C. SEELIG, *op. cit.*, p. 217. Cfr. inoltre: W. KRAFT, *Ophelia*, in: « Merkur » XIV, 10, 1960, pp. 930 sgg. e A. REGENBURG, *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds*, München 1961.

nell'Ottocento nel senso dell'estraniamento alla vita; come quella sull'Olandese Volante [81]. Le due parti della sua *Ophelia*, cui va affiancata una terza lirica di argomento simile, *Die Tote im Wasser*, descrivono appunto in rigorose quartine di endecasillabi le ultime fasi di un viaggio del genere.

Una morta senza nome fuori che nel titolo, senza più identità umana, abitata da animali acquatici e notturni [82]: un nido di topi d'acqua fra i capelli, attorniata da pipistrelli, una lucciola sulla fronte, sul petto dorme « una lunga anguilla bianca ». Ripugnante animale acquatico lei stessa, le mani inanellate galleggianti « come pinne », traversa « den Schatten / des grossens Urwalds, der im Wasser ruht » (v. 4). Eppure è ancora, ironicamente, l'Ofelia dei poeti, con tutti gli stigmi: capelli sciolti, canne, salice piangente. Alle reminiscenze rimbaldiane enumerate da J. P. Rüesch [83] manca infatti la più evidente: la chiusa (vv. 15-16: « Und eine Weide weint / Das Laub auf sie und ihre stumme Qual ») corrisponde a *Ophélie*, strofa 3: « Les saules frissonnants pleurent sur son épaule ».

Certo attratto dalla forma metrica di severità classica, colpito dal particolare dei pipistrelli al punto di annotarlo, Gullberg può aver ricordato al momento della composizone di *Morte nel fango* [84] l'interrogativo retorico — a metà della lirica di Heym — sulle cause della morte:

> Warum sie starb? Warum sie so allein
> Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?
> (vv. 7-8)

[81] J. P. RÜESCH, *op. cit.*, p. 112.

[82] H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 197: « Auch die Wahl der Fauna und Flora erfolgt in der Richtung nach unten ». Topi e pipistrelli, che diventano un *Leitmotiv* nelle ' Ofelie ' espressionistiche, sviluppano d'altra parte uno dei principali filoni figurativi in *Hamlet*. « A mass of gross, predatory, cunning, and filthy beasts which symbolize man's loss of will and appetite » (M. CHARNEY, *Style in Hamlet*, Princeton, N. J., 1969, pp. 110 sgg.).

[83] *op. cit.*, pp. 120-121.

[84] Si è visto sopra come l'antologia che comprende *Ophelia* di Heym fosse rimasta in mano a Gullberg nel periodo 22-5/2-6-1959, mentre *Död i dyn* porta, sul manoscritto, la data del 5-3-1959. Tuttavia la divergenza delle date non esclude necessariamente un influsso. A parte l'ovvia possibilità che dal 1912 (anno della morte

Cfr. *Död i dyn*, vv. 9-10: « Kan jag våga / tro annat? Döden genom vattenösning / var vad jag såg... ». E quelle mani diventate « pinne » possono avergli dato l'impulso a fare, anche della sua Ofelia, uno « strano pesce ». Ma non è finita. Si può forse prescindere dalla *Morta nell'acqua*, ancora di Heym, scritta nello stesso metro e ispirata in parte all'*Ophélie*, in parte al *Bâteau ivre;* dove l'animalizzazione, e infine la reificazione di quel cadavere d'annegata — scaricato dalle fogne cittadine in un paesaggio portuale, simile a una « nave bianca » abitata da un « equipaggio » di topi, finalmente sprofondato « im Arm der feisten Kraken auszuruhn » — sono spinte ancora oltre, e dove un solo particolare (quel « dicker Bauch », cfr. *uppsvälld buk* al v. 2, cancellato nel manoscritto) può far pensare alla lirica di Gullberg: ma certo senza valore di prova. Ben altrimenti convincenti, invece, gli indizi di lettura nella seconda parte dell'*Ophelia* di Heym.

Portata dal fiume, l'annegata attraversa qui — « ein Vogel, der entschlafen will » — campi di grano, poi una grande città « consacrata allo sfacelo » [85] con i suoi simboli di potere e di corruzione, fino a perdersi in mare aperto e a conoscere, come il *Bâteau ivre*, giorni e sere, estati

di Heym) in poi Gullberg avesse avuto modo di leggerne l'opera poetica fra cui *Ophelia* è celebre, la data in calce a *Död i dyn* non indica certo il momento della redazione per scritto, che può essere avvenuta molto più tardi (date l'abitudine del poeta a lunghe elaborazioni mentali, e soprattutto le sue condizioni fisiche), ma piuttosto quello della sua concezione durante la tortura del polmone d'acciaio. Il principale biografo di Gullberg, Olle Holmberg, riferisce infatti che « a marzo il poeta subì una tracheotomia e fu posto nel polmone artificiale » a causa della paralisi che aveva colpito fra l'altro l'esofago e la trachea (*op. cit.*, p. 194). Il manoscritto della lirica mostra una grafia nitida e regolare, mentre le correzioni apposte successivamente qua e là sono pateticamente contorte, segno di un nuovo attacco paralizzante. Appare quindi molto probabile che la data del 5 marzo sia solo indicativa; stabilisca cioè soprattutto la priorità di questa lirica sulle altre, mentre la redazione effettiva sarebbe avvenuta in un'epoca successiva imprecisabile.

[85] B. Blume, *Das ertrunkene Mädchen. Rimbauds Ophélie und die deutsche Literatur*, in: « G.R.M. » IV, 2, 1954, p. 113.

e inverni, « durch Ewigkeiten fort, / Davon der Horizont wie Feuer raucht » (*Bâteau ivre*, strofa 20: « Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs »). Come nelle altre liriche di Heym, i particolari non sono realistici, ma compongono un paesaggio di simbolico orrore. E mentre l'immagine minacciosa sullo sfondo della mitica città corrotta, emblema del « tiranno » contro cui l'attivismo velleitario degli espressionisti si volge [86] — « in blinde Scheiben dumpfes Abendrot, / in dem ein Kran mit Riesenarmen dräut... » — deve aver fatto ripensare Gullberg a una sua poesia giovanile ispirata al porto di Malmö (*Genius*, in *I en främmande stad*: « Lyftkranarna svängde i dimman som armar av giganter »), la strofa introduttiva lascerà invece tracce evidenti nelle immagini e nella sintassi scorciata del *Cristo giallo*, una delle liriche centrali di *Ögon, läppar*:

> Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
> Der Felder gelbe Winde schlafen still.
>
> (*Ophelia* II)

> Böljande hav av säd...
> Bondsk pietà. Den heta timmen skrider.
> Siesta. Bönder, kvinnfolk, arbetskarlar
> är borta. Ljuset triumferar...
>
> (*Den gule Kristus* [87])

Comune alle due liriche è anche il motivo dell'indifferenza con cui la realtà esterna accetta la sorte dell'individuo (« Bygd och natur är utan del i kvalet » [88]); come quello della spersonalizzazione operata dalla sofferenza passiva e bestiale. L'annegata diventa un uccello morto, il crocifisso una spiga.

Nel caso delle altre ' Ofelie ' tedesche — le rielaborazioni di Trakl, Benn, Brecht sul tema della ragazza affogata — non possediamo neppure la relativa certezza di un influsso, limitato quanto si vuole, sull'ultima raccolta di Gullberg

[86] L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari 1965, pp. 89 sgg.

[87] « Mare di messi ondeggiante... Pietà contadina. Si avanza l'ora torrida. Siesta. Spariti contadini, donne, garzoni. Trionfa la luce ».

[88] « Campagna e natura non prendono parte al supplizio ».

che abbiamo raggiunto nel caso di Heym. Si passa quindi nel campo delle ipotesi, per quanto accettabili e verosimili.

Tutti e tre i poeti sono certamente noti a Gullberg fino da epoche molto lontane (gli anni Venti), in un aspetto o nell'altro dell'opera. Tutti e tre, come Heym, sviluppano di Rimbaud soprattutto la predilezione per temi di corruzione e di sfacelo, la tendenza all'orrido, al macabro e al repulsivo, la mistica materialistica.

L'intenzionale brutalità delle immagini, accostate per contrasto e tensione a elementi tradizionalmente poetici, corrisponde in Benn al programma del « nuovo pathos »: Brecht sceglie invece la narrazione distaccata, sul modello di generi ' popolari ' epicheggianti come la ballata e la leggenda. Trakl addensa simboli e figure in lui ricorrenti, forti impressioni di colori suoni e odori in un'immagine di paradiso terrestre contaminato dalla follia e dalla corruzione.

I tre componimenti che ci interessano sono tuttavia assenti sia dalla biblioteca personale di Gullberg, ora a Malmö (con l'eccezione di *Schöne Jugend* di Benn, contenuto però come si è detto in un'antologia troppo recente), sia dalle raccolte di lirica tedesca moderna che risultano prese in prestito da Gullberg nel periodo 1955-1959. Il fatto in sé non significa molto; le poesie postume di Trakl (fra cui *Wind, weiße Stimme*) erano state pubblicate in una rivista a larga diffusione proprio pochi mesi prima della composizione di *Död i dyn*, ed è logico pensare che Gullberg, ammiratore dell'austriaco, le avesse lette. Benn appartiene, con Oskar Loerke e Paul Celan, agli scrittori di lingua tedesca cui Gullberg si riaccosta certamente [89] nello stesso periodo. E il brano lirico brechtiano — *Vom ertrunkenen Mädchen*, letto dall'ubriaco Baal nel dramma che da lui prende nome (1918) — raggiunse senza dubbio molto presto il poeta svedese attraverso la rappresentazione scenica o in qualche edizione a stampa del teatro di Brecht [90]. L'occasione per ripensarvi in epoca assai più recente e vicina alla composizione di

[89] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 277, *art. cit.*, pp. 92-93. Si ricordi che nel periodo 2-3/4-6-1957 Gullberg lesse di Benn i *Gesammelte Gedichte*.

[90] I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 210 e 374.

Occhi, labbra può averla offerta Loerke con *Baals Schwermut* [91], dove fra l'altro si trova anche un anello di congiunzione con il mito di Ofelia (« Ihr Trank war Rosmarin »). Indizi soltanto, non prove, cui si affianca qualche somiglianza interna.

Mentre nelle violente immagini di Heym trovava espressione e funzione di critica sociale « lo snaturamento dell'essere umano estraniato a se stesso » [92], in Brecht la morte completa l'oggettivazione del soggetto, che scompare così in una natura dilatata cosmicamente. È il mito della creazione, capovolto. All'*Übersteigung* di Rilke corrisponde una trascendenza ' verso il basso ', una smania di regressione a uno stadio animale, vegetale, in ogni caso preumano [93]. La morta, confusa alle alghe e ai pesci (« Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt »), sprofonda progressivamente perdendo ogni tratto umano, « dimentica Dio, poco a poco, molto lentamente, / prima il volto, poi le mani e solo alla fine i capelli, / si fa carogna fra le molte carogne dei fiumi. »

Non sono molti gli elementi che potrebbero far pensare a un influsso su Gullberg, al di là della generica somiglianza del tema e dei motivi: pesci capelli piante acquatiche ruscello. Il fatto che la lirica sia inserita in un testo teatrale

[91] Che la poesia emblematica di Loerke, al margine fra modernismo e classicismo (C. HESELHAUS, *Deutsche Lyrik der Moderne*, Düsseldorf 1961, p. 362), il suo idealismo, il « realismo magico » fossero tali da attrarre e forse influenzare Gullberg, contribuiscono a provarlo derivazioni sostanziali e altre spicciole come « O, leva i ett vingbrus och dö i en sång! » (*Jag bor vid ett rastställe*, in *Ögon, läppar*: « Vivere in un fruscio d'ali, morire in un canto! ») da *Die Vogelstraßen*: « O daß wir alle Vogelseelen wären! ». Lo stesso accostamento, con altri, è messo in risalto da I. ALGULIN, *art. cit.*, pp. 108 sgg.

[92] J. P. RÜESCH, *op. cit.*, p. 156.

[93] K. LEONHARD, *Moderne Lyrik. Monolog und Manifest*, Bremen 1963, p. 93. Che il tema risultasse congeniale a Gullberg è documentato da passi come questo di *Om värdighet* (*Sulla dignità*, in *Ögon, läppar*): « Obemärkt / sker återgången till naturen » (« Impercettibile / il ritorno alla natura »).

potrebbe aver contribuito a fare adottare a Gullberg, per parlare di Ofelia, ancora una volta la forma del monologo drammatico. Tuttavia un altro brano brechtiano, parallelo a questo perché anch'esso di derivazione rimbaldiana [94] — *Das Schiff*, rifacimento del *Bâteau ivre* — presenta una coincidenza più promettente con il testo di Gullberg: « Mein Gesicht ward anders noch einmal » cfr. v. 2: « hon var förändrad mycket ».

L'annegata di Benn è stesa sul tavolo di dissezione, e l'autopsia rivela, sotto il diaframma, un nido di topi vivi, che avevano trascorso la loro « bella giovinezza » mangiando fegato e reni e bevendo il sangue freddo. La lirica fa parte della raccolta *Morgue* (1912), e l'ironico titolo — *Schöne Jugend* — può aver rappresentato per Gullberg il principale anello di collegamento con la storia di Ofelia (« din milda skönhet », traduzione di Hallström da II, 1, 18: « your good beauties », apre la trascrizione di passi shakespeariani nel manoscritto di *Occhi, labbra*). Si tratta infatti anche qui di « una specie di sottoprodotto dell'*Ophélie* rimbaldiana » [95], con funzioni soprattutto di critica culturale a una civiltà già minata e corrotta molto tempo prima del violento collasso nella prima guerra mondiale.

Di Benn il classicista Gullberg deve avere apprezzato i temi mediterranei e la nostalgia per i miti greci: la stessa « thalassale Regression » [96] dei cadaveri che si disfano in mare (*Untergrundsbahn*: « Ein Sterben / hin des Meeres erlösend tiefes Blau ») non è che il processo inverso dell'antica ' nascita talassale ' dall'Egeo. È anzi probabile che questo aspetto dell'opera, più che i diversi successivi sperimentalismi del poeta tedesco (espressionista surrealista ermetico; nella raccolta *Söhne* « l'unico autentico cubista » [97] in Germania) gli sia apparso congeniale.

[94] B. BLUME, *op. cit.*, p. 113; S. STEFFENSEN, *Brecht und Rimbaud*, in: « Z. d. Ph. », 84, 1965, *Sonderheft*: *Moderne deutsche Dichtung*.
[95] J. P. RÜESCH, *op. cit.*, p. 138. Il testo è nell'appendice.
[96] *Regressiv*; *Gesänge I* e *II*.
[97] K. LEONHARD, *op. cit.*, p. 91.

Quanto a Trakl, al di là dell'espressionismo « il solo vero classico della poesia tedesca del Novecento » [98], non può esserne sfuggita a Gullberg la predilezione per miti che egli stesso predilige; Narciso, Orfeo; o l'uso di strutture musicali, di certi simboli come il pesce, l'uccello, il lago e le maschere; o, all'interno del personalissimo colorismo trakliano, il valore emblematico dell'oro e dell'argento; tinte che hanno sempre una funzione trasfigurante anche nella lirica dello svedese. Come Trakl aveva opposto, ai narcisismi postsimbolistici, al delirante soggettivismo degli espressionisti, il tono epico e la terza persona, ai versi rotti e desultori il verso lungo [99], così Gullberg intendeva contrapporsi come ' classico ' al *40-tal*.

Di un'attenzione del tutto particolare rivolta a Trakl testimonia, come si è visto, un passo degli appunti di lirica tedesca nel manoscritto di *Occhi, labbra*. E proprio quel passo, con la svista che abbiamo notata (*Rebhuhn* per *Rappen*), può fornirci la prova altrimenti irraggiungibile che Gullberg conobbe e apprezzò di Trakl anche la lirica che parla di Ofelia: *Wind, weiße Stimme*, prima delle tre versioni [100] pubblicate con il resto del *Nachlass* su « Merkur », 1958.

Non si può infatti considerare prova di lettura la probabile mediazione dell'aggettivo classicheggiante « giacinteo » nelle due liriche di Gullberg dedicate a busti mutilati di dei greci, *Med skygga fingertoppar* (« Timidamente, con la punta delle dita », in *Dödsmask och lustgård*): « det krusiga hårets hyacinter » [101], e *Huvud, betraktat* (« Testa, contemplata », in *Ögon, läppar*):

Det krusiga håret
av pentelisk hyacint,
det oförvissneliga [102].

[98] L. MITTNER, *op. cit.*, p. 1241.
[99] K. LEONHARD, *op. cit.*, p. 107.
[100] Due versioni soltanto riporta invece l'edizione di W. Killy e H. Szklenar (GEORG TRAKL, *Dichtungen und Briefe, I-II*, Salzburg 1969), I, pp. 319-20. Il testo è nell'appendice.
[101] « i giacinti dei capelli ricciuti ».
[102] « I capelli ricciuti / di giacinto pentelico / che non appassisce mai ».

Se infatti nella lirica che ci interessa compaiono « die hyazinthene Locke der Magd » (v. 12), non per questo il prestito risulta provato, dato che la formula appartiene ai « wandernde Ausdrucksteile » [103] dello speciale, « traumatico » [104] codice trakliano (*Am Mönchsberg*: « die hyazinthene Stimme des Knaben »; *Passion*: « schlummernd in seinem hyazinthenen Haar »; *An den Knaben Elis*: « Dein Leib ist eine Hyazinthe / in die ein Mönch die wächsernen Finger taucht » [105]; « hyazinthenes Schweigen », ecc.).

In realtà, tutta la seconda parte di *Wind, weiße Stimme I* è una variante di *Landschaft* (*Sebastian in Traum*), arricchita di formule tratte da altre liriche (« Geruch von Thymian », cfr. *Spaziergang*, « ein Duft von Thymian » [106]; « Leise rinnt roter Wein », cfr. *Zu Abend mein Herz*; « die sanfte Guitarre im Wirtshaus », cfr. *In den Nachmittag geflüstert*: « Dämmerung voll Ruh und Wein; / Traurige Gitarren rinnen », ecc.), secondo il noto procedimento di Trakl: versioni sovrapposte, combinazioni differenti di frammenti del « nuovo alfabeto poetico » [107].

La svista di Gullberg nei suoi appunti dimostra che diversi elementi della lirica che stava leggendo, *Zu Abend mein Herz*, gli hanno richiamato alla memoria *Wind, weiße Stimme I*, seconda parte (« Am Abend », cfr. « Septemberabend »; « den Schrei der Fledermäuse », cfr. « aufflattern... die Fledermäuse »; « zwei Rappen », cfr. « ein schwarzes Pferd » « junger Wein », cfr. « roter Wein »; « durch schwarzes Geäst », cfr. « in morschem Geäst ». ecc.). I due componi-

[103] U. FISCHER, *Die Sprache Georg Trakls als Ausdruck seiner geschichtlichen und geistlichen Stellung*, Kiel 1948, p. 113.

[104] G. BERGSTEN, *Georg Trakls traumatiska kod*, in: *Lyrik i tid och otid*, Lund 1971, pp. 138 sgg.

[105] È probabile che proprio questo passo abbia ispirato le due liriche gullberghiane, dove le dita dello spettatore moderno passano sul viso del dio.

[106] Il particolare del timo è facilmente associato al 'rosmarino' di Ofelia.

[107] K. WÖLFEL, *Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls*, in: « Euphorion », 52, 1958, p. 72.

menti, associati dalle molte coincidenze, si sono sovrapposti inconsciamente, così che Gullberg ha scritto *rapphöns* (« pernice ») pensando evidentemente a *Wind, weiße Stimme* (« der Schrei [108] des Rebhuhns »), mentre aveva sotto gli occhi « Rappen ».

Se il ragionamento regge, Gullberg doveva conoscere molto bene o aver letto di recente — in « Merkur » 1958, 12? — la sola lirica di Trakl dove compaia espressamente Ofelia: appunto *Wind, weiße Stimme I*. R. Grimm ha messo in evidenza una volta per tutte, contro l'opinione di critici come Martini, Lachmann, Höllerer che considerano il debito 'riduttivo' dell'originalità dell'austriaco, la profonda influenza di Rimbaud su Trakl [109]. Motivi, frasi, singoli vocaboli; strutture linguistiche e sintattiche; l'« alchimia della parola »; versi interi ricalcati quasi letteralmente (dalla traduzione di Klammer) [110]. Soprattutto formule della giovanile *Ophélie* ricorrono da un capo all'altro dell'opera di Trakl come autentici *Leitmotive* [111]; ma in quest'unico caso il prestito è dichiarato apertamente:

> Wo mit rührenden Schritten ehdem Ophelia ging
> Sanftes Gehaben des Wahnsinns.

Il personaggio è insieme chiave ed emblema di quel paradiso naturale « ormai contagiato da una lebbra inguaribile » [112]; circondato com'è da « kindliche Sonnenblumen »,

[108] Cfr. *Zu Abend mein Herz*: « den Schrei der Fledermäuse »; *Landschaft*: « der Schrei der Hirschkuh ».

[109] R. GRIMM, *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*, in: « G.R.M. », N.F., IX, 1959, p. 312.

[110] A. RIMBAUD, *Leben und Dichtung*, a cura di K. L. Ammer, Leipzig 1921².

[111] « Un chant mystérieux tombe des astres d'or »: cfr. *Der Spaziergang*, « Aus Apfelzweigen fällt ein Weiheklang »; « sa douce folie »: cfr. *Winkel am Wald*: « sanftem Wahnsinn », *In der Nachmittag geflüstert*: « des Wahnsinns sanfte Flügel », *In ein altes Stammbuch*: « weichem Wahnsinn », ecc. Cfr. R. Grimm, *op. cit.*, pp. 289-90.

[112] L. MITTNER, *op. cit.*, p. 1240.

irreali ed emblematici anch'essi come quelli di Van Gogh [113]. Se, come penso, Gullberg era talmente familiare con l'opera lirica di Trakl da riconoscerne le strutture compositive e il debito verso Rimbaud, è facile che abbia associato quest'Ofelia e l'altra reminiscenza rimbaldiana di *Romanze zur Nacht*, « die Närrin mit offnem Haar », con l'ossessione di disfacimento e corruzione che percorre quell'opera (*verwesen, verwittern, verfaulen, verfallen, eitern, sich auflösen...*). Cosciente della tradizione in cui si inserisce, Gullberg può aver ricordato le « ciocche giacintee » di quest'Ofelia scrivendo dei capelli « sfatti », decomposti della sua.

Che l'Ofelia di Gullberg s'innesti sul tronco che abbiamo detto per comodità espressionistico lo dimostrano, assai più che le generiche coincidenze verbali o figurative, l'impianto generale della lirica su temi di disfacimento, la crudezza dei motivi, la sintassi rotta e incalzante. E, all'opposto, basta una rapida rassegna delle ' Ofelie ' tedesche per valutare al giusto peso la presunta brutalità e il presunto realismo di questo Gullberg.

Si consideri soltanto uno degli emendamenti nel manoscritto, quello al secondo verso.

> Jag fann Ofelia. Hon flöt upp (bland) i vassen
> med (uppsvälld buk) (utbrett hår) upplöst hår [114].

La connotazione macabra, inevitabilmente associata dalla fantasia all'immagine di un annegato e presente negli espressionisti fra altre molto più macabre (gonfie come pinne, per Heym, le mani inanellate; grosso e « risonante di morsi » il ventre della sua *Morta nell'acqua...*), viene appunto per questo scartata, e sostituita dall'altra dei capelli sciolti che ha valore soprattutto di riferimento culturale a tutta la letteratura sulle Ofelie. Infine, con l'ultima correzione, i due filoni si inseriscono l'uno sull'altro; l'ambivalenza del participio (« sciolto », ma anche « decomposto ») determina la profondità della prospettiva, e trionfa ancora una volta la classica misura che lascia inespressi l'orripilante e il patetico. Secondo le intenzioni dell'autore, la pratica del non detto, lo sbocco lasciato all'immaginazione risultano in efficacia tanto maggiore; il profondo impegno emotivo si rivela scegliendo il canale dell'apparente impassibilità.

[113] J. P. RÜESCH, *op. cit.*, p. 132. Inutile ricordare che a Van Gogh, « solvändans riddare », è dedicato *Den gule Kristus* in *Occhi, labbra.*

[114] « Ofelia l'ho trovata io. Stava a galla / con (la pancia gonfia) (i capelli sciolti) i capelli sfatti (tra) nelle canne ».

Un'altra correzione conferma il controllo estetico e fantastico da cui trae origine il tipico *understatement* gullberghiano. Al v. 10, il manoscritto presenta « un pesce troppo *nauseante* per metterlo in padella » (« för äcklig fisk att lägga i kastrullen »); l'aggettivo viene quindi sostituito — in un appunto indirizzato a Greta Thott — con *konstig*, « strano ». La seconda versione risulta indubbiamente più suggestiva, tanto per la rinuncia a reazioni affettive elementari quanto per l'ambiguità dell'aggettivo scelto che permette di sfruttarne l'intera gamma semantica (dallo « straordinario » al « mostruoso »). Tuttavia, come si avrà occasione di vedere più oltre, l'ambiguità cui Gullberg ricorre non è mai del tipo postsimbolistico che rinuncia alla funzione denotativa della lingua in favore di associazioni liberamente proliferanti su di un filo musicale-psicologico-figurativo.

Al contrario, proprio questo suo ultimo ascetico stile [115], spoglio sia di immagini che di toni elegiaci, mette in piena luce la rigorosa linea di riflessione che traversa l'intera opera. La ricerca intellettuale intorno alle antinomie dell'esistenza si assume, nelle ultime raccolte, il compito specifico di eliminare gli ultimi brandelli di illusione sulla sorte umana che la guerra, la teologia ' secolare ' e la cosmologia einsteiniana potevano aver lasciato [116]. Nelle intenzioni dichiarate dallo stesso poeta [117], un nuovo linguaggio lirico

[115] M. GABRIELI, *50 anni di poesia nordica*, Quaderni degli Annali dell'I.U.O., Sezione Germanica, IV, p. LV: « accenti di una nuova scarna semplicità, quasi discorsiva e colloquiale, che testimoniano quanto Gullberg fosse criticamente aperto anche ai più recenti indirizzi del gusto ».

[116] G. BRANDELL, *op. cit.*, p. 264.

[117] Intervista in: « Svenska Dagbladet », 2 agosto 1953.

deve portare testimonianza sull'uomo « demitologizzato, destilizzato ». La famosa saffica sulla « testa cantante » di Orfeo, spesso citata a questo proposito, è una constatazione e un programma: malgrado tutto, ancora idealistico.

> Löst från lemmarnas tyngd, från buken och dess
> bihang kommer här den slutlige Orfeus:
> stympad, blind, en havsmelodi för måsar
> — bara en spelmans
>
> tvättade ansikte, bara en mun i sin naturliga infattning... [118]

Questo processo di riduzione e di smascheramento — cui la sorte personale dello stesso poeta, con l'impotenza della paralisi, è sembrata « stranamente complementare » [120] —, pur coerente con l'opera precedente, porta certamente i segni del comune scetticismo europeo nel dopoguerra. Uno stile estremamente aggiornato (anche in questo caso, molto più per sensibilità alle recenti conquiste europee che per influsso del modernismo locale) sviluppa e radicalizza la speciale tecnica gullberghiana dell'ironia e del contrasto. Se a partire da *Dödsmask och lustgård* vi si rende sensibile una tendenza all'effetto traumatico e brutale, all'*anticlimax* ottenuto con l'uso di termini blasfemi, familiari o di gergo [121], non è corretto dedurne, come è stato fatto [122], una « violenta rottura » con la prima maniera, equilibrata classicamente, e un orientamento ' quarantista '. Al contrario: *anticlimax*, ironia, sprezzatura, spunti quotidiani o familiari (modi anch'essi, del resto, di tradizione classica), la spregiudicata tecnica di ' attualizzazione ' [123] del mito, gli anacronismi costituiscono risorse costanti di una poesia caratteristicamente impostata sulle tensioni fra aulico e pedestre, realistico e stilizzato. È celebre, per esempio, il

[118] « Sciolto dal gravame delle membra, dal ventre e dai suoi annessi, ecco l'Orfeo definitivo: mutilato, cieco, melodia marina per i gabbiani: niente più che un viso di musico lavato dalle onde, che una bocca nella sua naturale cornice... ».

[120] G. BRANDELL, *op. cit.*, p. 266.

[121] O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 190; I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 329.

[122] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 329.

[123] C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 101-2.

tipo di esperienza religiosa, « fra raccoglimento e ribellione » (« mellan andakt och revolt »), introdotto da liriche come *Estasi* (*Hänryckning*, in *Andliga övningar*), *Dettato* (*Diktamen*, in *I en främmande stad*), *Visita sognata* (*Drömd visit*, in *Sonat*): un Dio-principale d'ufficio, che detta allo stenografo, un Gesù che appende all'attaccapanni la corona di spine, una morte-guardarobiera non sono accostamenti meno audaci della morte-spazzino (*Dialog i en gryning*) o di un Ares che bestemmia (*Ars amandi*). Stile « in movimento » [124], quindi, più che in contraddizione con se stesso, ricerca di rinnovamento anche formale: « Un'opera di smascheramento e di spogliazione esige necessariamente una forma lirica più concentrata » [125].

Le Ofelie espressionistiche forniscono lo sfondo adatto per misurare il rigoroso ideale stilistico dell'ultimo Gullberg. Nessuna intemperanza fantastica, qui, nessuna scivolata nel patetico. Assenti dal quadro colori, stimoli, particolari decorativi: tutta la descrizione in un sottinteso, « era molto cambiata ». Una lingua mimeticamente dimessa, che ripete luoghi comuni e frasi altrui secondo le esigenze della verosimiglianza drammatica del personaggio. Culturalmente superato, con gli altri miti, anche il mito del ritorno a un'esistenza preumana su cui convergevano Benn, Brecht, Heym, Trakl. Nel naufragio contemporaneo della metafisica, anche l'antico tema della *navigatio vitae* che attraverso Rimbaud li aveva ispirati ha perso ogni attrattiva di simbolo e anche Ofelia, per Gullberg, si è fermata; non viaggia più a fior d'acqua attraverso ruscelli fiumi e oceani, né, sott'acqua, scende a ricongiungersi alla vita meramente biologica. Galleggia soltanto, ormai completamente fatta cosa, talmente moderna da non essere neppure emblema della moderna reificazione.

Due pagine prima dell'abbozzo di *Morte nel fango*, il manoscritto che contiene *Occhi, labbra* presenta, tradotte,

[124] C. FEHRMAN, *Terzinernas estetik*, in: « B.L.M. » 1958, p. 755.

[125] H. Gullberg, intervista citata 2-8-1953, « SvD »: « En avklädnad och demaskering måste kräva en mera förtätad lyrisk form... ».

una serie di citazioni dal dramma shakespeariano su Ofelia, tratte soprattutto dal colloquio con Laerte in cui appare per la prima volta un « drammatico presentimento » [126] della sua sorte e dal discorso della regina che ne descrive la fine. Due pagine ancora avanti, in apertura del manoscritto, un'altra serie di citazioni da lirici inglesi contemporanei (Vernon Scannell, Robert Conquest, John, Knight, Roy Fuller) sotto l'intestazione *New Poems, 1958*. Del componimento di Knight, *Not That at All*, Gullberg dà più oltre nel manoscritto una traduzione completa.

Il passo di Vernon Scannell qui riportato si dimostra, già a prima vista, di insolito interesse. « *Romantic Suicide*: He did not know the world of rhyme / has laws outside the world of time... Seven days were lost before they hauled / his corps (*sic*) from lecherous weeds and mud / and we saw a flat inflated blubber / a thing composed of greyish rubber. / His face we will not dwell upon / though creatures in the water had / no such pretty scruples there. / Enough to say we turned away / and what pity might have touched / our hearts was swamped by nausea ».

Non capita spesso di avere simili occasioni per ricostruire la genesi di una poesia. In uno stato psicologico e fisico evidentemente tale da trovare congeniale la crudezza della raffigurazione, in grado senza dubbio di controllarne la verosimiglianza intorno a lui in ospedale (cfr. la lettera a Holmberg citata), Gullberg deve essere stato condotto già da ragioni interne al testo [127] all'associazione con l'Ofelia capostipite di tutti gli annegati letterari, quella shakespeariana.

Tuttavia il principale anello di collegamento va cercato in un altro passo inglese annotato più sotto, un brano da *Versions of Love* di Roy Fuller che è un'elegante presa in giro dei bizantinismi filologici e del *pruritus emendandi*

[126] W. H. CLEMEN, *op. cit.*, p. 115.

[127] Cfr.: « lecherous weeds » e IV, 7, 170-1: « long purples / That liberal shepherds give a grosser name »; « mud » e 184, « muddy death »; « creatures in the water » e 180-1, « a creature native and indued / Unto that element »; ecc. Il testo è in appendice.

sui principali codici shakespeariani: *Bad Quarto, First Folio, Good Quarto.*

Che l'accostamento casuale dei due brani stimolasse la curiosità intellettuale di Gullberg lo dimostra il bisogno — documentato, come si è detto, due pagine più in là — di rileggere in *Hamlet* i passi dedicati a Ofelia. L'intenzione era probabilmente di amara polemica letteraria: [128] tracciare lo stesso rapporto causale, convenzionalmente ' poetico ', fra delusione d'amore e suicidio che già Scannell aveva deriso:

> When she left he bravely hid
> His grief and walked into the water
> For that was what the poems he read
> Said was the appropriate thing
> To do if you had lost your lover.

Nella biblioteca che fu di Gullberg la lirica inglese contemporanea è rappresentata (con l'eccezione dell'opera di Eliot, presente tanto nell'originale che in traduzioni svedesi e danesi [129]) soprattutto da antologie: certo lette attentamente, come documentano le annotazioni e le fitte sottolineature a matita. Già scorrendo qualcuna di quelle antologie

[128] Testimonia infatti in questo senso la scelta delle citazioni. Il titolo è *Ofelia*. « *Hamlet*: Din milda skönhet (si tratta in realtà di una battuta della regina, che continua, nella stessa traduzione a opera di Hallström, « ... vore lycklig grund till hans yra ». Cfr. III, 1, 30-40: « That your good beauties be the happy cause / of Hamlet's wildness »). *Laert*: Håll dig i dina känslors eftertrupp (...) Daggfallsstund (...) Lustans släta gullvivsmark (in realtà è Ofelia a pronunciare l'ultima battuta. Cfr. I, 3, 34: « keep you in the rear of your affection... » 41: « the morn and liquid dew of youth » 49: « the primrose path of dalliance »); O.: och jag / som sög ut honung av hans löfters klang (III, 1, 155-6: « And I... / that sucked the honey of his music vows ») H. Min fröken, får jag ligga i ert sköte / Nej, n.h. (III, 2, 108-9: « Lady, shall I lie in your lap? No, my lord. »). Förryckt: Rosmarin och styvmorsblommor, fenkål, acklejor, tusensköna (IV, 2, 172-80: « There's rosemary... and there is pansies. There is fennel for you, and columbines. There is rue for you... There is a daisy ») ».

[129] I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 272-3.

è possibile accorgersi che Gullberg aveva individuato un filone iconografico tipicamente inglese e piuttosto morboso: le immagini di giovani e teneri corpi femminili abbandonati alla morte che il romanticismo e poi i preraffaelliti avevano rimesso in voga dal basso Medioevo e dal neoclassicismo. Segnati in margine appaiono infatti passi come « the delicate white body will be buried today » (da *The Lament for Urien* di Ernest Rhys), o « the dead are but dead, there is no use for therm » (da *Agamemnon's Tomb* di Sacheverell Sitwell) [130], o, infine, come *The Drowned Wife* dell'americano R. Horan: « With weeds and with sea-barley crowned, ... swollen white her drinking face... singing beyond sight... » [131].

L'antologia che qui interessa, tuttavia, quei *New Poems* del 1958 citati nel manoscritto di *Occhi, labbra,* non appartiene alla biblioteca che fu di Gullberg, ma risulta presa in prestito dal poeta alla Biblioteca Nobel dell'Accademia Svedese nel periodo 12-2 / 6-3-1959. *Morte nel fango,* come si è detto, porta nel manoscritto la data di composizione 5-3-1959.

Si tratta di una raccolta curata da Bonamy Dobrée, Louis MacNeice, Philip Larkin, e pubblicata a Londra. Oltre alle quattro liriche di cui Gullberg annota nel manoscritto frammenti (R. Conquest, *Art and Love,* p. 30; R. Fuller, *Versions of Love,* p. 68; J. Knight, *Not That at All,* p. 62; V. Scannell, *Romantic Suicide,* p. 88), vi compaiono con frequenza temi di morte marina [132], allusioni a *Hamlet* (M. Bell, *The Enormous Comics,* p. 19; Ch. Causley, *The*

[130] *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935,* Oxford 1936.

[131] *100 Modern Poets,* New York 1952.

[132] K. Gee, *Lines by the Sea* (« Whatever / Structure the sea has, is combined with grief »); J. Holloway, *Diving* (« Be as relaxed, blind / Limp, nameless, as a piece of deep-sea wrack »); P. Clarke, *Abbectsbury: the Swans*: « When you have slid... on to the lake to take your element »; T. Hughes, *Thrushes*: « Under what wilderness / of black silent waters »; O. Leeming, *Canoe Paddling*: « To be lonely at sea is much, / much the worst and the suicide fish are signs »; G. Hough, *Andromeda*: « To sweep away the dark sea from the door », ecc.

Ballad of Billy of Nosey Bent, p. 26) e a *The Tempest,* i due drammi shakespeariani che — come si è visto nella prima parte di questo studio — la poesia inglese moderna associa continuamente fra loro. Almeno un'altra lirica della raccolta, inoltre, versione villereccia della storia di Ofelia, non può non aver attirato l'attenzione di Gullberg con le sue esplicite parafrasi del testo drammatico (*The Mad Maid of Kent,* di Ann Jacobs, p. 54:

> Summer is going, going
> To its *dry and dusty death.*
> ... Sharp-jawed, he comes the fruit to find
> That *to the bough is holding* fast...
> Before *I fall from off the tree...*).

Altri prestiti dall'antologia si ritrovano in *Ögon, läppar,* a conferma della fertilità di certi spunti, della curiosità di lettura da parte del poeta, forse addirittura di un metodo di lavoro. Se si leggono infatti *Exchange of Photographs* di James Kirkup (p. 61):

> *We do not seem to know them now,*
> There is no call *to speak their names...*
> *The wiews from the windows* of obscure hotels...
> *We throw away*
> *The torn faces* of our several hells...)

o *The Balloons at Selborne* di Margaret Stanley-Wrench (p. 101):

> Into the silk blue sky it sails...
> *It spins and tacks and dwindles and is gone...*
> But ah, *now with it the innocence has gone,*
> Only the shadow on the grass remains) [132b].

vengono immediatamente alla mente due delle liriche più celebrate di *Occhi, labbra*: *Tag bort fotografierna* (« Togliete le fotografie »: « Namn och profil i marmorn och i bronsen

[132 b] Evidente l'allusione a Wordsworth, *Ode on Intimations of Immortality*: « Though nothing can bring back the hour / Of splendour in the grass. of glory in the flower... ».

/ när vi skall byta form och ändra stavning / är hinder som vi hellre vore utan... Ansikte mot rutan, / vems nam är det du ropar? Vi har inga »[133]) e *Leksaksballongerna* (« I palloncini »: « Min stad var rik på gröna parkområden / och med familjen satt jag på en bänk. / En stjärna tändes och jag slappte tråden / och tyckte att nu brast en jordisk länk. / Ballongen steg och stjärnan brann för sonen / i skyn — men ingen tog emot min skänk »[134]). Se a Gullberg sono effettivamente serviti di stimolo i due componimenti inglesi, è facile ricostruire il passaggio fantastico. Nel primo caso, il motivo delle istantanee invecchiate, ormai immobili e morte perché senza più relazioni di somiglianza col loro soggetto viene associato, per comprensibile ossessione personale, al ridicolo emblema metafisico che sono le immagini tombali e le fotografie riprodotte, nei giornali, sopra gli annunci mortuari. Nel secondo, lo spunto figurativo viene sviluppato con nostalgia ed eleganza fino a farne un simbolo del rapporto religioso. In ambedue la suprema libertà del trattamento dimostra in che modo una tecnica ormai giunta al culmine della raffinatezza si impadronisca di spunti eterogenei, rinnovandone l'originalità e la profondità prospettica.

Lo stesso discorso va fatto per altri motivi dell'antologia inglese che appaiono ripresi e sviluppati in *Occhi, labbra* (per esempio l'Agnello mistico in *Domestic Animals* di T. Tiller potrebbe aver suggerito il ricorso alla stessa immagine in *Som ordband*), e viene confermato dal principale prestito da quella a questa raccolta, appunto il tema di « suicidio romantico » svolto da Scannell. *Morte nel fango* è infatti

[133] « Il nome e il profilo nel marmo e nel bronzo / quando dobbiamo cambiare forma e linguaggio / sono impacci di cui faremmo volentieri a meno... Con la faccia premuta / contro il vetro che nome gridi? Non abbiamo un nome » (trad. it. di S. De Cesaris Epifani, in *50 anni di poesia nordica*, cit., p. 177).

[134] « Abitavo in una città ricca di parchi e di verde / e stavo seduto con i miei su una panchina. / S'accese una stella: io lasciai andare il filo / sembrandomi che si spezzasse un legame terreno. / Il palloncino saliva, la stella gli splendeva come a un figlio / nel cielo — ma nessuno prese in consegna il mio dono ».

impostata sulle stesse premesse che qui vengono dichiarate per esteso, a modo di assunto scolastico

(He did not know the world of rhyme
Has laws outside the world of time,
And what was beautiful in verse
May well outside be anything
But lovely, and indeed far worse
Than images whose conscious aim
It is to sicken and to alarm)

e si conclude con l'identico motivo dello spettatore sopraffatto dalla nausea; sebbene il pescatore che lì « per prima cosa » vomita tralasci volutamente di raccontare il movimento psicologico successivo, quello della misericordia fraterna:

All we could do was dumbly pray
That God prove less fastidious,
Extend his mercy sweet and strong
To one not wicked, merely wrong.

Riportando nel manoscritto per intero il passo sull'orrenda metamorfosi subita dal corpo del suicida, Gullberg lo affianca alle ' morti per acqua ' espressionistiche come riferimento culturale per le intenzionali lacune descrittive o patetiche della sua ' Ofelia '. Il procedimento risulta esemplare della ' classicità ' di Gullberg, intesa come costante consapevolezza della tradizione letteraria e progetto di inserirvisi con un contributo coerente. Gli impulsi figurativi immediati, la lunga storia del tema e un'aggiornata tecnica espressiva si compongono così in un prodotto armonico.

La ' modernità ' di Gullberg consiste, invece, soprattutto nel rimettere ogni volta in discussione un intero patrimonio culturale, ' straniandolo ' con atteggiamenti scettici, con una angolatura spregiudicata, contaminandolo di ritrovati contemporanei, mettendogli accanto in ironico contrasto elementi quotidiani, brutali, pedestri. La sua originalità fra i ' moderni ', infine, consiste nell'amore che quel patrimonio culturale, criticamente smembrato e ricomposto, continua ad ispirargli: tanto che una concezione della vita e una sensibilità profondamente legate al loro tempo come quelle di Gullberg

danno frutti esclusivamente inserendosi in una prospettiva comune di storia del gusto e storia delle idee.

Non si tratta solo dell'utilizzazione di miti o motivi classici, orientali, medievali per scopi nuovi e diversi; ma di una ricerca che reclama il diritto di avvalersi di mezzi elaborati attraverso molti secoli, di comporre liberamente e organicamente insieme elementi delle più diverse sfere culturali e tradizioni iconografiche. Né si tratta del prezioso allusivismo di Lindegren e dei suoi seguaci ' quarantisti ', da Gullberg in più occasioni deriso e combattuto. Ma di una « lirica moderna, che su basi mitiche descrive esperienze fondamentali », e perciò si rivolge « a un pubblico autenticamente esperto di letteratura » [135]. A torto interpretata come arte « aristocratica » [136] ed esclusiva per il suo rifiuto di ricorrere a richiami populisti e a tecniche extraletterarie, l'opera di Gullberg vuole invece dimostrare le possibilità creative, tutt'altro che esauste, della ' memoria comune '.

L'opera, d'altra parte, attua coerentemente la speciale poetica gullberghiana. Se la ' generazione del Quaranta ' era sorta in parte come reazione a Gullberg [137], questi aveva avuto modo di contrattaccare, accusando i nuovi poeti di essere 'senza tradizioni' (*Modersmål; Att skalder levde före Eliot* [138]) e insistendo sulla funzione speculativa del linguaggio, sul rigoroso vincolo logico fra idea e parola (*Funderingar över ett häfte av Svenska Akademiens ordbok* [139]). Rivista criticamente la sua primitiva concezione del poeta come « delegato dell'Eterno » e mediatore metafisico, continua tuttavia a difenderne la funzione attiva di interprete culturale, anziché passivo testimone dell'epoca. A differenza dai neotradizionalisti, colpevoli di « nostalgic fallacy » [140]; lontano dall'« arido credo, con accenti decisamenti fascisti » [141] dei classicisti alla Hulme, Maurras e Pound, ma anche dalla difesa eliotiana di una tradizione immutabile (« The blood-stream of European literature is Latin and Greek », in: *What is a Classic?*), Gullberg rientra piuttosto nel gruppo dei ' tradizionalisti rivoluzionari ', per continuare a usare le categorie di Spender [142]: eclettici sincretisti della cultura europea con quelle biblica, greca e orientale, critici della società contemporanea, che concepivano la lingua come « il principale vincolo con il passato » [143] e usavano gli antichi miti non certo come affermazioni metafisiche, ma come criteri per ordinare e interpretare la psicologia moderna [144]. La cultura del passato rafforza l'efficacia di opere « che traggono origine dalla vita moderna nel suo complesso e le si volgono contro » [145]. Immagini e miti del patrimonio comune servono praticamente da codice di comunicazione, impegnando la risposta emotiva anche di chi non ne condivida i presupposti, ma conservi nei loro confronti tracce di simpatia [146]. Fra i poeti certamente ammirati da Gullberg, è questo il caso di Seferis, Quasimodo, Sikelianos.

Fenomeno assai particolare, l'opera di Gullberg affianca al sincretismo dei motivi la coscienza delle successive evoluzioni storiche dei motivi stessi, fino al recente processo della loro riduzione e ' demistificazione ' parallelo alla liquidazione delle ideologie nel dopoguerra. Miti e figure carissimi a Gullberg fin dai suoi inizi subiscono una progressiva revisione critica, vengono contaminati fra loro e investiti d'ironia [147]. Ai personaggi degli dei classici, ridicolizzati (*Ars amandi; Zeus, fader, mediterar*), si sostituiscono —

135 Intervista a Gullberg del 2-8-1953 su « Svenska Dagbladet ».
136 I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 313.
137 C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 226.
138 « Madrelingua »; « Che siano esistiti poeti prima di Eliot ».
139 « Riflessioni su una dispensa del Dizionario dell'Accademia Svedese ».
140 S. SPENDER, *The Struggle of the Modern*, London 1965, p. 223.

141 R. WELLEK, *Discriminations*, New Haven-London 1971, pp. 73 sgg.
142 *op. cit.*, p. 223.
143 I. A. RICHARDS, *Practical Criticism*, pp. 320-1.
144 I. A. RICHARDS, *Science and Poetry*, London 1935.
145 S. SPENDER, *op. cit.*, p. 257.
146 C. M. BOWRA, *Poetry and Politics*, Cambridge 1966, p. 98.
147 H. LEVIN, *What is Modernism?*, Cambridge, Mass., 1971, p. 80: « Irony may be a point of view, a view of life and — as such — a resolvent of contrarities ».

con la mediazione di Hölderlin [148] — i semidei, Dioniso Eracle Cristo Orfeo, « de outhärdliga / hjälparna i vår nöd » [149], sofferenti, umiliati, mutilati; ed emblemi come il torace monco di Hermes, la testa di Orfeo staccata dal corpo che galleggia cantando. In *Occhi, labbra* — raccolta tutta incentrata su temi di dignità stoica, di ' stile ' « nel gioco come alla fine del gioco » [150] — il processo di annullamento non solo del potere residuo, ma anche dell'individualità giunge a termine. La testa di marmo ellenistica non ha un nome né occhi per vedere, Prometeo è soltanto un « ragazzo spartano », Edipo un vecchio piagnucoloso; abbattute a terra, non più « sollevate come una lira », le colonne del tempio [151].

Lo stesso processo subiscono gli emblemi cristiani, e celebri simboli letterari come, appunto, i personaggi shakespeariani. Sugli amletismi e sui faustismi dell'Europa dell'asse Parigi-Berlino [152], sulle pose amletiche degli Anni Venti e le identificazioni giovanili dello stesso Gullberg con Amleto [153], sulle citazioni dal dramma sparse nell'opera [154], sulle due ipostasi amletiche che compaiono nelle raccolte giovanili

[148] A. PALM, *Gud — halvgud — människa, en motivstudie i Hj. Gullbergs Gudasaga*, in: « Svensk Litteraturtidskrift », 1967, p. 14.

[149] « insopportabili soccorritori della nostra miseria ».

[150] Cfr. *Skrivet på en födelsedag..., Som när i Tristan och Isolde*, ecc. V. anche Å. JANZON, *Under poeternas himmel*, Stockholm 1962, p. 162.

[151] Cfr. *Vid Kap Sunion* (v. commento di C. FEHRMAN in: *Svenska diktanalyser*, Stockholm 1965, p. 160), e *Liggande pelare*.

[152] I. HARRIE, *Hjalmar Gullberg*, in: S. CARLSON - A. LIFFNER, *En bok om Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1955, p. 20.

[153] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 34.

[154] Per esempio *Kärlek i tjugonde seklet*: « Jag drömde om en sorts tillrättavridning » (« Sognavo una specie di rimessa in sesto »); cfr. I, 5, 190 *Du plattfisk måne*: « kaviar för bönder » (« caviale per contadini », cfr. II, 2, 421 « caviary to the general ». V. anche I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 312 e 314), *Det finns en sjö och sedan aldrig mer* (« C'è un lago, e poi nient'altro »: cfr. III, 1, 59-60: « To die, to sleep / No more ». C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 136, I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 314); *Gudasaga*, « liljornas förruttnelse », (cfr. *Sonnets*, 94, 14: « Lilies that fester smell far worse than weeds »; la proposta è di C. Fehrman).

si è scritto esaurientemente. La prima (*Den nye Hamlet*, in *Andliga övningar*) somiglia a uno degli Amleti europei di finesecolo, l'intellettuale decadente malato nella volontà che, chiuso nei suoi problemi e passivo, viene tuttavia insistentemente chiamato a impegnarsi in una milizia spirituale di cui non ha notizie.

Jag... förstår att tiden ar ur led.
Men jag kan inte vrida den tillrätta... [155]
Mig felas uppenbart det glada hoppet
som eggar själen till beslut och dåd [156].
Mot tvivelsjukan vet jag intet råd [157].

L'altra è il convenzionale eroe moderno del dubbio (*Berceuse för en dödfödd prins*, « Berceuse per un principe nato morto »), incapace di placarsi, come il « cugino » che ha fornito lo spunto al componimento, nel felice ritorno all'elemento primigenio:

Allt väsens grund han sönderskar
i vara och ej vara.
För dig fanns intet motsatspar:
du sov hos modern bara.
Sov, prins, som av de vattnen öst
i Danmark! [158]

Trent'anni dopo, in un clima culturale mutato, scompaiono le autoidentificazioni eroiche, parziali o totali, e prevale la compassione per i « poveri » rilkiani, sputacchiati, buttati via come scheletri (*Stundenbuch*, III, 16, 2). La lezione della guerra è fondamentale: « Mein armer Bruder, warum tut man es dir? »

Nell'opera di Gullberg, dove le pose eroiche e sentimentali non avevano mai potuto affermarsi, il tema della sorte

[155] Cfr. *Ham.* I, 2, 19-20.

[156] Cfr. *Ham.* I, 2, 153-71.

[157] « Capisco che i tempi sono scombinati, ma io non so rimetterli in sesto... Mi manca evidentemente la lieta speranza che stimola lo spirito alla decisione e all'azione. Ma non conosco rimedi alla malattia del dubbio ».

[158] « Sezionava in essere e non essere la sostanza di ogni natura. Per te non esistevano contraddizioni: ti limitavi a dormire nel grembo materno. Dormi, principe, immerso nelle tue acque di Danimarca! ».

di ciò che è trascurato, dell'umile e del nascosto, che — centrale sempre — culmina nell'apoteosi del « dio travestito » [159], si affianca all'altro tema dell'anonimità desiderata, dell'annullamento anche violento di quella « stonatura che è l'io » [160]. Anche nel trattamento del mito, è facile che un personaggio originariamente di secondo piano, sofferente, umiliato, rivesta la massima importanza simbolica. La preferenza data a Ofelia su Amleto, alla fine della parabola poetica di Gullberg, risponde quindi tanto a una personale congenialità quanto al gusto dell'epoca.

Un'Ofelia tuttavia « molto cambiata » da quella che « thought and affliction, passion, hell itself / ... turns to favour and to prettiness » (*Ham.* IV, 5, 184-5). La tarda lirica gullberghiana è infatti esemplare per lo speciale rapporto con la tradizione, valorizzando, come fa, tutte le successive evoluzioni della leggenda nella cultura occidentale: da Shakespeare a Rimbaud, dagli espressionisti agli inglesi contemporanei. Esemplare è anche il modo in cui si attua questo complesso rapporto, non per oscuri riferimenti o associazioni arbitrarie, ma tenendo conto delle conquiste ideologiche di ogni singolo filone. Come quella dell'attore Gösta Ekman, illustre interprete di Amleto, la morte di quest'Ofelia « è morte per un intero popolo di ombre, la sua fossa una fossa comune » [161]. Ma estremamente aggiornate sono l'amara visione di fondo e la sensibilità del trattamento.

159 E. H. LINDER, *Fem decennier av 1900-talet*. Stockholm 1966, I, p. 468.

160 *Dock finnas*: cfr. S. BJÖRCK, *Jaget och helheten*, in *Lyriska läsövningar*, Lund 1963, p. 186. V. anche *Lidande Narkissos*: « Den skönhetstyp som mig beståtts / inger mig vämjelse och trots. / Må heller kroppen sprängas / än jag i den ska stängas! » (*La sofferenza di Narciso*: « Il tipo di bellezza che mi è toccato in sorte / desta in me ripugnanza e ribellione. / Cada a pezzi il mio corpo / piuttosto che io vi venga rinchiuso dentro! »); *Detta är jag*: « att jag må förinta detta som är jag! » (*Questo sono io*: « che possa annullare questo mio io! »); ecc.

161 *En gycklare som dog* (*La morte di un giullare*): « Hans död blev döden för ett skugglikt mänskomyller. / En massgrav är den grav, han med sin aska fyller... ».

Lo stesso rapporto dialettico con la ' tradizione ' che abbiamo visto adottato nella tematica distingue anche la metrica, lo stile, la lingua di Gullberg. I risultati sono in tutti i campi di non comune originalità, le posizioni raggiunte, nonostante le accuse di conservatorismo, coscientemente avanzate.

Il titolo dell'ultima raccolta pubblicata prima di *Occhi, labbra*, e terminata in condizioni di salute già disastrose, è *Terzine in tempo di inarte* (o di non arte: 1958, *Terziner i okonstens tid*). Il neologismo ha funzione essenzialmente polemica, secondo Fehrman [162], perché corrisponde alla discussione estetica cui è dedicata gran parte del libro [163]; va quindi riferito a un'intera situazione culturale e in particolare alle nuove correnti poetiche del Cinquanta. Serve invece a qualificare la raccolta stessa, per Brandell [164]: « terzine, come si può scriverne in un'epoca inartistica, amare, ciniche, desolate, sarcastiche — terzine 'aliriche', ' aletterarie ' ». È comunque evidente l'intenzione di assegnare a Gullberg una posizione speciale nel panorama della lirica svedese contemporanea [165].

Il metro di Dante è qui applicato, a opera del poeta svedese che « sviluppa le strutture strofiche più riccamente di ogni altro » [166], a gran parte dei componimenti; la conseguenza è un autentico rinnovamento tecnico e di ispirazione [167]. Sebbene la terzina abbia conosciuto in Svezia una limitata fioritura al tempo della riscoperta romantica

162 *Op. cit.*, p. 232. La parola è stata certamente foggiata da Gullberg sul modello di « alittérature » (Ch. MAURIAC, *L'Alittérature contemporaine*, Paris 1958, p. 8: « L'histoire de la littérature et celle de l'alittérature sont parallèles »).

163 O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 184: « Il libro parla per metà del fatto che il poeta si trova a vivere in un'epoca che letterariamente non è la sua; per l'altra metà della sua prossima morte » (« Till hälften handlar boken om att skalden lever i en tid som litterärt sett inte är hans tid. Till den andra hälften handlar den om att han ska dö »).

164 « Svenska Dagbladet », 6-12-1958.

165 I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 266; O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 185.

166 R. OLDBERG, *En bok om rim*, Lund 1945, p. 184.

167 I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 264.

dei metri romanzi (scrissero terzine Atterbom, Geijer, Strandberg, introducendo l'uso, più congeniale a una lingua germanica, delle rime maschili [168]), il riferimento di Gullberg a Dante è diretto e dichiarato (*Insnöad, Stellaria*). L'occasione di rileggere la *Divina Commedia* gli fu offerta, secondo quanto afferma lo stesso poeta [169], dalla necessità di tradurre per un discorso all'Accademia Svedese il racconto di Ulisse nel XXX canto dell'*Inferno*. A Ulisse e alla *Commedia* alludono infatti la prima e l'ultima lirica della raccolta; né il prestito può sembrare insolito quando si ricordi il nuovo culto europeo per Dante sorto sotto gli auspici di Eliot. Anzi, l'ipotesi della polemica letteraria ne risulta rafforzata, con la contrapposizione che viene a stabilirsi fra la voga modernistica e l'interpretazione gullberghiana di Dante.

Terzine aveva d'altra parte scritto Gullberg sporadicamente fin dal 1948 [170]. Ma verso la fine degli anni Cinquanta si era rivelata con piena evidenza l'inclinazione dei giovani poeti per metri insoliti e rigorosi (villanelle, sonetti, terzine). In Svezia aveva scritto terzine per esempio Göran Printz-Påhlson (*Dikter för ett barn i vår tid*, « Poesie per un bambino del nostro tempo », 1956) e poeti inglesi autori di terzine erano stati diffusi tanto in un'antologia (curata dallo stesso Printz-Påhlson e da P. Bergman, *8 engelska poeter*, « Otto poeti inglesi », 1957) che sulle riviste letterarie. Due componimenti in terzine di John Wain, in particolare, erano apparsi su « B. L. M. » 1957, 4; e nel maggio dello stesso anno Gullberg, che proprio su « B. L. M. » usava pubblicare stralci della sua produzione, cominciò a usare il metro sistematicamente [171].

Mostrarsi così puntigliosamente aggiornato agli ultimi vezzi letterari, pur sfoggiando una maestria tecnica e una profondità di concezione tanto maggiori, è indubbiamente segno di sarcasmo verso la vista corta con cui il clima lirico — non molto prima proclamatosi sciolto dalla tradi-

[168] N. SVANBERG, *Svensk stilistik*, Stockholm 1936.
[169] C. FEHRMAN, *Terzinernas estetik*, in « B.L.M. », 1958, p. 756.
[170] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 248.
[171] *id.*, pp. 261 e 266.

zione — si modificava rapidamente sotto gli influssi stranieri.

Credo tuttavia che uno stimolo ulteriore a scrivere terzine, fra Dante e i recentissimi poeti inglesi, Gullberg abbia potuto riceverlo da un autore che gli era stato caro negli anni delle esercitazioni giovanili alla scuola simbolista [172], 1919-22, e che le antologie di lirica tedesca assiduamente sfogliate (come si è visto) fra il 1955 e il 1958 devono avergli offerto l'occasione di rispolverare: Hofmannsthal. Gli indizi sono molti e convincenti. Le famose *Terzinen über Vergänglichkeit* (1894-7), che riprendono una forma metrica già volta da Goethe e Liliencron a poesia di meditazione, compaiono in diverse delle raccolte certamente consultate da Gullberg in quegli anni. A Hofmannsthal allude molto probabilmente il titolo del primo componimento scritto da Gullberg in terzine: *Terziner till hopplösheten*, del 28-5-1958 (« Terzine alla disperazione »). Il poeta austriaco « per una specie di prova di bravura, vuole imporre proprio al caos della vita la difficile e severa architettura delle terzine » [173]; e assai simile è il gioco di contrasti cui tende lo svedese, convinto che una struttura rigorosa e pura possa in qualche modo redimere la disperata insensatezza moderna, « consolare dai torti »:

Var finns om ej i dessa ljusa nätter
som gjorde sina Vintergator breda,
en hög geometri, en hemlig stadga?
Från år av olust kommer jag, av leda
och vanmakt i en värld som tuggar fradga.
Vad visste jag om form som kan förlösa?
Vad visste jag om vårt behov av stadga?...
Är mänskligheten dömd? Om sådan fara
är i sin oskuld sången omedveten.
Triangel länkas till triangel bara
och Linjen löper ut i evigheten... [174]

[172] *id.*, p. 204.
[173] L. MITTNER, *op. cit.*, p. 994.
[174] « Dove se non in quelle notti chiare che dilatavano la Via Lattea cercare una geometria superiore, una segreta certezza? Vengo da anni di sconforto, di disgusto e di impotenza in un mondo

È inoltre interessante notare come nell'uno e nell'altro poeta l'uso di una struttura metrica carica di illustri tradizioni come la terzina comporti inevitabilmente una folla di reminiscenze letterarie; e, in particolare, come l'uno e l'altro compiano automaticamente l'associazione di Dante a Shakespeare. La terza delle *Terzinen* introduce infatti un'aperta citazione da *The Tempest* (IV, I, 156-7: « We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep. »). Infine lo stesso passo potrebbe aver lasciato tracce in una delle liriche più epigrammatiche di *Occhi, labbra*; ai « sogni » si sostituirebbero qui le « parole giuste ».

Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
und Träume schlagen so die Augen auf
wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

aus deren Krone den blassgoldnen Lauf
der Vollmond anhebt durch die große Nacht...

nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Bara de riktiga orden,
orden med krona och fågel-
sång har en skugga som träden.

Svalkande skugga att sluta
ögonen i, medan kronan
sjunger de riktiga orden [175].

Come in Hofmannsthal (« und Drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum »), la chiusa delle terzine ha in Gullberg regolarmente funzione epigrammatica o addirittura profetica (*Terziner till hopplösheten*: « på en

che mastica schiuma. Che cosa sapevo della forma che può redimere? Che cosa sapevo del nostro bisogno di certezza?... L'umanità è condannata? Nella sua innocenza il canto non ha coscienza del pericolo. Si allaccia solo triangolo a triangolo e la Linea si estende all'infinito... ».

[175] « Solo le parole giuste, parole che hanno un fogliame e canto d'uccelli hanno come gli alberi un'ombra. Ombra rinfrescante in cui chiudere gli occhi, mentre il fogliame canta le parole giuste ».

homerisk irrfärd till oss själva »; *Den gule Kristus*: « Och ingen svarar »; *Det levande förflutna, eller han som blev gift med Törnrosa*: « Det levande förflutna är de spöken / som gör det levande i oss förflutet »; ecc. [176]). Fra i connotati della terzina dantesca è infatti particolarmente evidente l'isolamento emblematico dell'ultimo verso; ma mentre Dante vi inserisce quasi sempre un'azione decisiva, che rappresenta il passaggio da un canto a quello seguente (*Inf.* I, 136: « Allor si mosse, e io li tenni retro »; II, 142: « intrai per lo cammino alto e silvestro »; III, 136: « e caddi come l'uom che 'l sonno piglia », ecc.), uno sguardo o un commento riassuntivo, l'apertura a una dimensione indefinita comune ai moderni è cosa che risale al romanticismo. Nel caso dell'*Ofelia* gullberghiana, la chiusa ha invece funzione perfettamente tradizionale, contenendo, come fa, l'azione principale del componimento (v. 16: « Såg vad jag såg. Så kräktes jag i vassen » [177]).

Il verso, l'endecasillabo a base giambica, è sentito da Gullberg come verso classico più che romanzo. Si ricordi l'introduzione a *Den heliga vägen*, traduzione da Ἱερὰ ὁδός (1935) di Angelos Sikelianos: « L'endecasillabo giambico non rimato è quello dell'originale » [178] (si tratta lì in realtà di trimetri giambici catalettici). Nessuna allusione comunque all'endecasillabo saffico, o al latino falecio, di diversa struttura.

Tuttavia il verso è trattato in un modo che fa forza tanto alle sue tradizioni classiche che a quella italiana. La cesura è spesso doppia, con pause molto sensibili (*Terziner till hopplösheten*: « om gudar, / om heroer / och om larer »; *Än lever fotografen Otto Ohm*. « Jag grät. / En famn stod öppen. / Fanns ett val? »; *Den gule Kristus*: « (Jag slapp).

[176] *Terzine alla disperazione*: « in un vagabondaggio omerico verso noi stessi »; *Il Cristo giallo*: « E nessuno risponde »; *Il passato vivo, ovvero l'uomo che sposò Rosaspina*: « Il passato vivo sono gli spettri / che rendono passato ciò che è vivo in noi ».

[177] « So io che ho visto. Quindi ho vomitato tra le canne ».

[178] *Samlade dikter*, Stockholm 1955, V, p. 23: « Den orimmade elvastaviga jambiska versen är originalets »).

/ En väljs. / För honom går det galet. »[179]), liberissima la distribuzione delle arsi (tre, quattro, ma anche cinque: *Den gule Kristus*: « vad svárar hán? Den héta tímmen skríder », e addirittura sei: *Död i dyn*: siójúngfrú som av ån försátts i pösning »[180]), resa ancora più articolata dall'accento secondario nei bisillabi svedesi. I fortissimi *enjambements* spezzano definitivamente il ritmo endecasillabico (« Jag gräver i mig inte för att gräva / i mig »; « och småsjöng mina / terziner. Det må applådera Dante / som fann behag i lånet från Divina / Commedia »...[181]), sovrapponendovi il più mosso ritmo della conversazione e della riflessione (*Vildgässens rop*: « Vi.. går skamsna — över vad? — och utan vila / till vila. — Vem blev kallad? Vem ska dö? »[182]). All'endecasillabo si alterna talvolta il decasillabo, alle clausole piane le clausole tronche. Volutamente ricercate e sorprendenti le rime, molto spesso piane (' femminili ') e quindi insolite in svedese, a volte studiate per un effetto traumatico, o virtuosistico, o scherzoso (« tonsiller / pupiller / spiller »; « mina / Divina / skina »): rime spezzate, rime grafiche, rime identiche[183]. Rime che, senza ricorrere agli effetti caricaturali degli anni Trenta gullberghiani, rivestono ancora una funzione ironica, liberatrice dalla forma chiusa[184] destinata a sua volta a liberare idealmente dal caos.

[179] *Terzine alla disperazione*: « sugli dei, sugli eroi e sui lari »; *È ancora vivo il fotografo Otto Ohm*: « Piansi. S'apersero due braccia. Che scelta avevo? »; *Il Cristo giallo*: « (Io l'ho scampata). Hanno scelto uno. Per lui finisce male ».

[180] *Il Cristo giallo*: « Che risponde? L'ora torrida avanza »; *Morte nel fango*: « sirena lievitata dal fiume ».

[181] « Scavo in me non per scavare / in me »; « e canticchiai le mie / terzine. Approvi la cosa Dante / che si compiacque del prestito dalla Divina / Commedia ».

[182] *Il grido delle anitre selvatiche*: « Vergognosi — di che? — senza tregua andiamo / alla tregua. Chi è stato chiamato? Chi morirà? ».

[183] Sull'uso della rima in Gullberg, con funzione musicale, ritmica e logica, si è scritto a più riprese. Cfr. in particolare R. OLDBERG, *op. cit.*, pp. 194 sgg., 220, 224, 243, ecc.

[184] S. BJÖRCK, *op. cit.*, p. 186.

Il ritorno alla rima, dopo l'intervallo di *Maschera mortuaria e paradiso terrestre* — una raccolta che funge da vero spartiacque nella produzione di Gullberg —, pur rispondendo a una nuova esigenza di strutture chiuse e rigorose non rinuncia infatti a partecipare all'operazione smascheratoria e riduttiva dell'ultima poesia gullberghiana[185]. E ha luogo comunque nell'ambito della ricerca europea più aggiornata[186], come denota lo stesso ricorso alla mediazione di Dante, notoriamente ' protetto ' da Eliot. « One can use rhyme in a poem, but not continuously or not in the expected places... One can use internal rhymes, off-rhymes, ' pararhymes '; one can rhyme a stressed against an unstressed syllable », aveva scritto Louis MacNeice[186b], proponendo soluzioni tecniche per un uso moderno della rima che corrispondono largamente a quelle effettivamente applicate da Gullberg.

Anche il ritmo mosso e tormentato non è semplicemente frutto del disagio con cui un discorso modernamente e liberamente articolato può avvertire la costrizione dello schema metrico;[187] sappiamo infatti come Gullberg avversasse la corrente classicheggiante di Spongberg[188] che intendeva, un po' come da noi Carducci e Pascoli, riprodurre più o meno fedelmente gli antichi metri in lingua d'oggi[189]. L'uso moderno dei versi classici non consiste infatti solo nel ricorso ad espedienti tecnici come la pausa a sorpresa e l'*enjambement* per variarne l'andamento; ma anche e soprattutto nel volgere un metro ad altre funzioni che alle sue tradizionali. La terzina, metro originariamente epico, appare così da Gullberg usata in composizioni di dibattito e polemica letteraria (*Att skalder levde före Eliot, Funderingar..., Dock finnas*: « Eppure esistono »), di meditazione (*Terziner med passare*: « Terzine con il compasso », *Skrivet*

[185] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 286.

[186] I. ALGULIN, *op. cit.*, p. 271; O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 184.

[186b] *Modern Poetry*, Oxford 1938, p. 131.

[187] Come propongono I. ALGULIN (*op. cit.*, p. 287) e Ö. LINDBERGER (*Mellan två gudar*, in: « Vi », 1960, 47).

[188] N. BECKMAN, *Den svenska versläran*, Lund 1946.

[189] Si vedano, ad esempio, le voci gullberghiane in proposito sullo *Svensk uppslagsbok*.

på en födelsedag av poeten till sig själv: « Scritto dal poeta per se stesso nel giorno del suo compleanno », *Terziner till hopplösheten...*), di considerazioni esistenziali su impressioni di natura (*Sommarpastoral*, « Pastorale estiva », *Landskap förverkligat*, « Paesaggio avverato », *Häger på bryggan*, « L'airone sul ponte », *Vildgässens rop*, « Il grido delle oche selvatiche »), di ricordi emblematici di viaggio (*Till Magna Graecia*, « Alla Magna Grecia », *Väggmålning, Knossos*, « Affresco a Cnosso »); adattata a poesie d'occasione (*Till Ch. Kroghs Strindbergsporträtt*, « Per il ritratto strindberghiano di Ch. Krogh ») come all'idillio e alla lirica d'amore. In terzine, con effetti sorprendenti, vengono rievocati aneddoti infantili (*Leksaksballongerna*, « I palloncini »), motivi classici (*Ars amandi, Skrivet på en födelsedag...*) e addirittura parodiate celebri fiabe di Perrault (*Rödluvan, reviderad*, « Cappuccetto Rosso ritoccato » *Han som gifte sig med Törnrosa*, « L'uomo che sposò Rosaspina »). La funzione epica del metro torna tuttavia a prevalere in *Occhi, labbra*.

Ma solo di rado (*La han sig på pianot?* « Si è sdraiato sul piano? », *Ars amandi*) la terzina diventa forma per il monologo drammatico, uno dei ' generi ' gullberghiani più caratteristici e importanti, e ne risulta, come in questo caso, condizionata ' drammaticamente '.

Funzione in massima parte drammatica hanno del resto i metri giambici nella produzione di Gullberg, dove prevalgono quasi per la metà e sono generalmente volti a costituire « intere piccole azioni teatrali, o dialoghi, o colloqui con un interlocutore » [190] ideale. Qui l'impianto giambico del componimento, tanto per mimetismo (un ritmo rapido, interrotto, irregolare è psicologicamente adatto al personaggio) quanto per aderire alla struttura dialettica fondamentale, appare continuamente variato e contrastato da ritmi discendenti, soprattutto nel primo emistichio. *Incipit* dattilici [191]

[190] Z. FORSSTRÖM, *Några verstyper i Hjalmar Gullbergs dikter*, in: « M.L.F.Å. », 1956, p. 50.

[191] L'*incipit* dattilico, trocaico, anapestico e coriambico, frequentissimo, fa parte del caratteristico trattamento che Gullberg dà dei

(vv. 7, 11, 16) e spondaici (vv. 4, 5, 9, 10, 12), messi in risalto dalla cesura principale immediatamente seguente, cui in qualche caso si affianca una cesura secondaria (come nei due versi di schema pressoché identico 5 e 12) mettono in forte evidenza semantica parole-chiave della leggenda (*självspilling, livmedikus, sjöjungfru*) e i verbi che scandiscono i tre passaggi del ragionamento, tesi antitesi sintesi (*sägs, tro, såg*): collegati a loro volta parallelamente, verbi e sostantivi, due a due (« si dice... il medico di corte », ma « credo... suicida », comunque « quello che ho visto... una sirena gonfia »). È un esempio notevole dell' ' orchestrazione ' dei diversi piani di significato intorno a uno schema unitario. La struttura metrica si articola su quella sintattica, e questa sulla struttura logica: la concezione di fondo, l'ironia della soluzione, perfino l'angolatura visiva del discorso risultano già pienamente messi in luce.

Endecasillabi per lo più *a minore* (il quinario, cioè precede il settenario), opposti qua e là a versi *a maiore* (5, 6, 9, 12, 14; quasi tutti, come si è visto, provvisti di cesura secondaria) che introducono elementi con funzione di novità e di contrasto. Endecasillabi con clausole tutte piane (' femminili ') come esige la fedeltà alla tradizione italiana, nonostante la difficoltà di trovare, in svedese, rime piane. In un solo caso (v. 10) l'andamento sintattico contrasta violentemente con quello metrico, e impone una pausa supplementare. La tendenza ad evitare una scansione troppo accentuata non si manifesta, infatti, in questa lirica con gli abituali audaci *enjambements* (presenti qui solo due volte a segnare svolte nel discorso, vv. 9 e 11), o con il ' glissando ' tanto sfruttato da Gullberg negli anni Venti [192]: ma proprio con la sovrapposizione del ritmo logico e fantastico su quello metrico. La ricerca di variazioni e di ' sorprese ' non intende solo « evitare la monotonia » [193]: l'endecasillabo

metri giambici: la frattura del ritmo intende contribuire all'effetto generale di semplicità come di lingua parlata (« talspråksenkla »: cfr. Z. FORSSTRÖM, *op. cit.*, p. 52).

[192] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 233.

[193] C. FEHRMAN, *Terzinernas estetik* cit., p. 758.

è verso notoriamente libero e mutevole, la terzina, per tradizione e nonostante la rigida e scolastica interpretazione dei romantici svedesi, ricca di possibilità espressive. Ma invece, rendendo verosimile l'articolazione psicologica e ' drammatica ' del discorso, mettendone in risalto la struttura pendolare fra due piani di significato, l'andamento apparentemente irregolare contribuisce a chiarire il fondamento contrappuntistico del componimento, la continua riflessione sul contrasto dell' ' essere ' e del ' parere '.

Di contrasti a tutti i livelli [194], violenti, grotteschi, amari, la lirica è interamente tessuta: v. 2, Ofelia ' prima ' e ' dopo '; vv. 3-4, il racconto del pescatore e quello, « ingentilito », del dramma; v. 5, suicidio o non suicidio; vv. 7-8, l'opinione ufficiale della corte e quella privata del pescatore; vv. 9-10, la diagnosi del medico di corte, opposta al convincimento ' profano ' dell'unico spettatore; vv. 11-13, la « sirena » shakespeariana e il gonfio « pesce » galleggiante della realtà; vv. 14-15, la « dama di corte in pompa magna » finita in un ammasso di fango; fino al v. 16, in cui il pescatore, fisiologicamente, si sbarazza di tutte le antinomie.

E ancora, contrasti stilistici, sintattici, lessicali: citazioni shakespeariane e notazioni realistiche; parole arcaiche o dotte e vocaboli quotidiani, perfino tecnici; i composti, le formule, gli astratti dello stile ' alto ' e i monosillabi della lingua parlata; i latinismi, le espressioni fisse filosofiche o legali (« självspilling eller icke » « suicidio o non suicidio », « döden genom vattenösning » « morte da immersione in acqua ») e i pleonasmi, le prolessi, l'abbondanza di avverbi del discorso colloquiale.

All'effetto contrappuntistico contribuisce la speciale sistema fonetico: rime pesanti e ' gaglioffe ' (*svullen / kastrullen / mullen*) e altre formate di suffissi per sostantivi

[194] La tecnica dei contrasti che era sempre stata « un pilastro angolare nell'estetica » di Gullberg (C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 233) sensibile soprattutto nel chiaroscuro delle immagini, è affidata in *Ögon, läppar*, dove si spengono « i fuochi d'artificio figurativi » (C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 234), esclusivamente a mezzi ritmici, sintattici, logici.

astratti (*vattenösning / pösning / lösning*), l'alternanza, sempre in rima, di nasali, sibilanti e liquide, per lo più con vocali posteriori; allitterazioni soprattutto con le tre consonanti che suggeriscono il movimento del vento e dell'acqua, *s v* [195] e *f* (si ricordi Fröding: « säv, säv, susa, / våg, våg, slå » [196]) e con le due che evocano un rumore breve e secco (il ramo spezzato della leggenda), *k* e *t* [197]: « *f*ann O*f*elia / *f*löt / vassen »; « starkt / stycket »; « träd / trycket »; « konstig / kastrullen »; « lösning / livmedikus »; « vad / väl », « först / fann », « såg / såg / så ».

In rigoroso contrasto dialettico fra loro, infine, le uniche due metafore del camponimento, l'Ofelia-pesce e l'Ofelia-sirena (sostantivi l'uno semplice e l'altro doppiamente composto, l'uno appartenente a una sfera semantica naturale, l'altro a quella del mito: *fisk, sjöjungfru*). E la duplicità dei piani d'azione — come nel teatro classico e rinascimentale, come nell'opera madre shakespeariana c'è qui un *plot* e un *subplot* — suggella la struttura di tensione e contrasto su cui il componimento si regge. Una struttura assai vicina alle « architetture musicali » care ai modernisti, e tuttavia da questi apprese proprio alla scuola di Gullberg [198]: polifonie, riprese tematiche, contrappunti.

L'ultimo Gullberg, poeta di allusioni e di frammenti [199], rinuncia a quasi tutti gli strumenti letterari scelti e

[195] La *v* e la *s*, nell'ordine, sono anche le consonanti che più frequentemente entrano in allitterazione in svedese (T. NERMAN, *I'roll i ord. Inrim och uddrim i svensk vers*, Stockholm 1954, p. 103).

[196] Da *Nya dikter*, 1894 (« Mormora giunco tu / batti onda batti », tr. di S. De Cesaris Epifani in *Cinquant'anni di poesia nordica*, cit., p. 71).

[197] T. NERMAN, *op. cit.*, pp. 75 e 110.

[198] E. PALMLUND, cit. da C. FEHRMAN, p. 226: « Det är emellertid svårt att tänka sig... Lindegrens anslutning till musikaliska mönster helt självständig gentemot gullbergska principer » (« È tuttavia difficile immaginare che il riferirsi di Lindegren a schemi musicali avvenga in piena indipendenza dai principj gullberghiani »). Cfr. anche A. HELMER, *Hjalmar Gullbergs melodier. Några vokalmusikaliska anteckningar*, in: « Svensk tidskrift för musikforskning », 1972, 54, p. 93.

[199] C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 230-1.

sviluppati durante la sua carriera. Si spoglia delle immagini non strumentali: tanto della ricchezza e della densità figurativa che avevano distinto *Dödsmask och lustgård*, quanto del più rapido, paradossale stile metaforico di *Terziner i okonstens tid*, liberamente associativo [200]. Abbandona, l'abbiamo visto, i valori edonistici della lingua: suggestioni foniche, onomatopee, giochi di timbri e di durate. È la « musica della sconfitta » di cui parla Björck [200 b], un estremo punto d'arrivo.

Uno stile scorciato e condensato, un'assidua ricerca volta a conseguire la massima pregnanza semantica, ma anche la massima ambiguità e profondità prospettica, punta ora tutto sull'« incontro tra parola e idea », sulla parola che è « miccia contro l'annientamento » [201]. Risultati come il discorso asindetico, tutto nominale, teso fra diversi piani di significato in *Huvud, betraktat, Ögon, läppar, Notturno, Resa, bo* sono in Svezia di una novità assoluta.

L'ascesi linguistica di cui dà prova la terzina di *Morte nel fango* è naturalmente meno radicale, anche a causa del genere ' drammatico ' adottato, ma si muove nell'identica direzione. Non una lingua ' parlata ' che urgerebbe dentro la prigione del lucido metro geometrico, ma un esperimento coscientemente avanzato su strutture ritmiche e stilistiche cariche di tradizioni. Alla rinuncia a un'eufonia evocativa, al ritmo inquieto e cerebrale, all'avaro dispiego di risorse sintattiche si accorda il rifiuto non solo della rappresentazione, ma anche di ogni connotazione sensoriale (coloristica, sonora) o emotiva. Preciso e scarno il vocabolario. Gli aggettivi scompaiono quasi del tutto, sostituiti da participi passati (*upplöst, förändrad, svullen*) o, quando ci sono, scarsamente qualificativi (*konstig, blöt*).

[200] I. ALGULIN (*op. cit.*, p. 227) distingue tre componenti figurative nella produzione gullberghiana che, a partire da *Fem kornbröd och två fiskar* (« Cinque pani di frumento e due pesci », 1942), si evolvono in direzione modernistica: le immagini espressionistiche, le sinestesie e le singole metafore audaci, i ' concetti ' barocchi.

[200 b] *Lyriska läsövningar*, cit., p. 186.

[201] *Funderingar över ett häfte* ecc.: « mötet mellan ordet och idén »; « min lunta mot förintelsen, mitt ord ».

Gli avverbi sono esclusivamente di quantità e di tempo (*mycket, mer; först, så*), i complementi si limitano a definire cause (*för trycket, genom vattenösning, av ån*) e luoghi (*i vassen, på slottsterrassen, i teaterstycket, i ett pilträd, vid hovet, i den blöta mullen*) della tragica storia, non concedendo che avari scorci alla caratterizzazione esteriore dei due protagonisti (*med upplöst hår, i all stassen, i mina garn, i kastrullen*). Lo sforzo di espressività e di verosimiglianza psicologica, l'aderenza al personaggio e alla situazione determinano una sintassi più rapida e mossa rispetto alle liriche meditative. Il discorso, paratattico e spoglio quando riferisce i fatti, si fa più articolato quando il pescatore — « dialettico finito » [202] non meno dei becchini — indugia a discutere delle cause, delle apparenze e dell'evidenza (vv. 6 sgg.). I verbi sono estremamente generici, rari quelli d'azione: tendono chiaramente a scomparire nella direzione di uno stile nominale come quello che domina nella raccolta (*finna, flyta upp, bli, se, säga, lägga, brista*). Più interessanti i participi che spalancano una prospettiva, un confronto fra uno sconosciuto e migliore ' prima ' e il ' dopo ' che è sotto gli occhi del protagonista e dei lettori (*förändrad, förskönad, upplöst, försatts i pösning*).

Che però la scarsità di mezzi non significhi povertà espressiva, che la ricerca di semplicità e di rigore non tagli i ponti con la ricca esperienza lirica precedente, più di quanto li tagli con le ultime conquiste della poesia europea, lo dimostra pienamente un'analisi qualitativa e storica di questa lingua.

Diventa prezioso, per questo tipo di considerazione, uno strumento come quello elaborato da Jan Thavenius negli indici verbali [203] e nella concordanza [204] alla lirica integrale di Gullberg. L'ossessiva frequenza di termini indicanti morte, decadimento, sofferenza, rassegnazione e pace

[202] H. LEVIN, *The Question of Hamlet*, New York 1959, p. 79.

[203] J. THAVENIUS, *Ordindex till Hjalmar Gullbergs lyrik*, I-II, Lund 1969-71.

[204] J. THAVENIUS, *Konkordans till Hjalmar Gullbergs lyrik*, Lund 1971.

nel vocabolario di *Ögon, läppar,* — del tutto abnorme sia rispetto alle altre raccolte che all'uso corrente[205] (11 volte l'aggettivo *död*, 6 volte il sostantivo astratto, 2 v. il sostantivo concreto, 5 v. il verbo *dö*, contro 6 v. *liv*, 3 v. *leva*; e poi 11 v. *ligga*, 5 *falla*, 5 *gammal*, 4 *vila*, 3 *lida*, 3 *glömma*, 3 *sjunka*, 3 *släppa*, 3 *fly*; 10 *natt*, 4 *kval*, 4 *slut*, 3 *frid*, 3 *kniv*, 3 *tröst*, 3 *tår*, 2 *plåga*, 2 *hopp*, 2 *sorg*, 2 *kris*, 2 *kors*, 2 *korsfäst*, 2 *önskan*, 2 *dröm*, 2 *tålamod*, 2 *sarkofag*, 2 *grav*) — fa emergere con violenta evidenza, per semplice sovrapposizione numerica, non tanto stati d'animo e meditazioni personali (disperazione, suicidio?), che restano giustamente un mistero ed esulano dal fatto letterario; quanto un nucleo tematico singolarmente unitario, più organico di quanto la varietà di spunti e di toni delle singole liriche farebbe sospettare. Analogamente, certi grossi raggruppamenti semantici permettono di isolare alcuni filoni figurativi centrali nella raccolta. Il motivo della fisicità spiega l'altissima frequenza con cui vengono menzionate le parti del corpo (11 v. *hand*, 9 *ansikte*, 9 *öga*, 5 *huvud*, 6 *hår*, 4 *knä*, 3 *mun*, 3 *rygg*, 2 *tunga*, 2 *fot*, 2 *panna*, 2 *läppar*, 2 *öra*). Gli avverbi indicano per lo più lontananza e privazione (12 *nu*, 11 *aldrig*, 7 *bort*, 4 *borta*, 4 *långt*, 3 *alltid*, 3 *tillbaka*, 3 *kanske*, 3 *ändå*), gli aggettivi colori scuri o spenti (8 *vit*, 4 *svart*, 3 *mörk*, 4 *blå*, 4 *grå*). Fa eccezione solo il « giallo » squillante del quadro di Gauguin e della pittura di Van Gogh (*Den gule Kristus*). E poi, un'amplissima nomenclatura naturale, che spazia dai nomi delle piante (13 *ros*, 7 *gräs*, ecc.), alle acque, a connotazioni sensoriali come profumi (3 volte) e nebbie (3 volte) che velano il paesaggio; un fitto gruppo di termini riferiti alla poesia, alla musica e alle arti figurative, un altro che gravita intorno a una problematica metafisica ed esistenziale; infine, fenomeno curioso, un nutrito gruppo di vocaboli 'cortesi' (10 *drottning*, 3 *dam*, 3 *herde*, 3 *hov*, 3 *krona*, 3 *kung*, 3 *Tristan*, 3 *Isolde*, 3 *tron*, 2 *buga*, 2 *kaross*, 2 *madam*, 2 *sal*, 2 *rik*, 1 *prins*, 1 *slott*), segnale di una dimen-

[205] S. ALLÉN, *Nusvensk frekvens ordbok baserad på tidningstext*, Stockholm 1970.

sione ironicamente favolistica che si sostituisce alle consuete immagini classiche.

Il vocabolario di *Morte nel fango* corrisponde, per composizione, a quello generale della raccolta, con l'insistenza su termini di morte e di corruzione (*död, upplöst, förändrad, självspilling, svullen, pösning*), ma anche con scorci di vita naturale (*vassen, pilträd, vatten, å, sjö, fisk, mull*), con lo sfondo storico-cortigiano (*slottsterrassen, hov, livmedikus, jungfru, hovdam*), con sostantivi e verbi attinenti alla sfera filosofica (*fraga, gåta, lösning, tro, bekräfta*).

Né l'impasto lessicale si distingue radicalmente da quello, particolarissimo, che costituisce uno dei contributi fondamentali dell'opera gullberghiana alla letteratura svedese contemporanea. Mezzo principe di ironia sulla funzione stessa che la poesia si arroga, sulle sue pretese profetiche, sui suoi puntigli puristici; e nello stesso tempo strumento eccezionalmente sensibile e aggiornato alle diverse 'lingue d'arte' europee, che da Joyce in poi avevano imparato a farsi variegate e composite, a pescare a piene mani in settori non più estranei per dilatare all'infinito le proprie capacità espressive.

Francesismi, latinismi, italianismi, in parte di casa nella lingua parlata, in parte di effetto sicuramente sorprendente (*galopp krinoliner galoner tornur bel canto pendyl epigon katastrof privilegium grandezza antenn tub nebulosor*), vocaboli tecnici delle più svariate provenienze (*elektriskt skänkel arkitrav paragraf passare kompass segment syntax bromsar som gnisslar*), un'accurata nomenclatura naturale (*bläckfisk plattfisk svärdfisk eukalyptus kobra*), termini quotidiani o umili, imprecazioni (*mamma, dar* per *dagar, ska* per *skall*; *djävlagud, förbannat, skita*), usati come immediato *anticlimax* alla citazione dotta, biblica o classica, al tono ispirato e alla riflessione profonda, costituiscono forse il tratto stilistico più tipicamente e riconoscibilmente gullberghiano[206].

[206] Giustamente, tuttavia, la critica ha insistito sul debito di questo impasto linguistico verso Birger Sjöberg e altri: cfr. S. AHLGREN, *Orfeus i folkhemmet*, Stockholm 1938, p. 18, e il suo lessico

Con la stessa accuratezza è costruita la lingua di questa *Ofelia*. Arcaismi (*livmedikus, självspilling*) e termini di gergo giornalistico e poliziesco (*rapport*), accostati a formule legali (*döden genom vattenösning*), a vocaboli tecnici (*pösning*) alle citazioni shakespeariane e all'uso più dichiaratamente quotidiano (*mycket, väl, konstig, den blöta mullen*) ribadiscono la continuità della speciale ricerca lessicale anche in un periodo al di là dei « fuochi d'artificio » verbali.

La struttura sintattica assolve la stessa funzione di mimetismo psicologico. L'immaginario pescatore che mescola nel suo resoconto modi di parlare propri e altri riferiti o male intesi usa frasi rotte, paratattiche, spoglie di aggettivi e di particolari esornativi, ripete le domande dell'interrogatorio che si suppone fattogli dal *coroner* o da un altro personaggio ufficiale (vv. 9-10, 14-15), si sforza qua e là a un discorso più articolato ed esauriente (vv. 10 sgg.), riprende formule e movenze di uno stile socialmente più elevato (vv. 5-9).

Ritmo, lingua e stile appaiono perciò cercare giustificazione, pur all'interno di una trentennale ricerca espressiva, nel 'genere' particolare qui adottato, il monologo drammatico. Trova quindi spazio per un'ultima affermazione lo speciale angolo visivo — da drammaturgo con spiccata preferenza per la tragicommedia e per le risorse tecniche tradizionali: personaggi psicologicamente convincenti, trama ben articolata, battute efficaci — che predomina in gran parte della produzione gullberghiana e, nell'ultima fase, tende a trapassare in una sorta di filosofia della vita.

Filosofia memore certamente, nel caso di quest'*Ofelia*,

oggettivo e preciso, C. FEHRMAN, *Om Birger Sjöberg och Hjalmar Gullberg*, cit., e *op. cit.*, pp. 222-3: « Det var en upptäckt av diktargenerationen närmast före Gullbergs egen, att sakprosan med sina nyktert preciserade ord, sina termer och formlar lät sig brukas i poesien » (« La generazione poetica immediatamente precedente a quella di Gullberg aveva già scoperto la possibilità di usare in poesia il linguaggio tecnico, con il suo lessico oggettivo e preciso, i suoi vocaboli specifici e le sue formule »).

della concezione del teatro e dei rapporti fra arte e vita in *Hamlet* [207] ma rispondente fin dall'inizio alla particolare congenialità di Gullberg per il teatro in tutte le sue forme [208] e allo sforzo costante di distacco e di ironia, di dominio e organizzazione razionale delle emozioni cui si deve l'abbondanza di tratti comici e fantastici perfino in *Occhi, labbra*. Filosofia discussa apertamente da un capo all'altro dell'opera: la morte come teatro (*En gycklare som dog* [209], scritta per l'interprete di Amleto Gösta Ekman, stranamente vicina a certe pagine di Camus sulla sorte dell'attore) [210], la vita come teatro (*Om värdighet*, « Sulla dignità ») [211], l'amore come teatro (*Insnöad*, « Bloccato dalla

[207] Cfr. M. CHARNEY, *op. cit.*, pp. 137 sgg. e 318: « Hamlet... thinks of experience as a work of art that can only be mastered by aesthetic means ».

[208] Sull'amore, durato una vita intera, di Gullberg per il teatro (e per il teatro d'opera, soprattutto Wagner: *Parzival, Ring, Tristan und Isolde*; C. FEHRMAN, *Fåglarnas uråldriga konst*, in: *Musiken i dikten*, Stockholm 1969, p. 75) insistono giustamente tanto Fehrman che Holmberg, ricordando l'assiduità alle rappresentazioni fin dall'adolescenza, (con particolare riguardo a *Hamlet*), la partecipazione, da adulto, con tutti i sensi allo spettacolo, il senso dell'efficacia scenica dimostrato dalle sue molte traduzioni e rielaborazioni drammatiche — dai tragici greci a Racine, da Shakespeare a Lorca — e dall'attività svolta come direttore del teatro radiofonico nazionale. Cfr. G. HALLINGBERG, *Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning*, Stockholm 1967, p. 76.

[209] L'antico motivo della morte che appiana le differenze sociali, della fossa comune in cui « riposano re e pezzenti » (si noti che i passi in cui si parla della danza macabra sono sottolineati nella copia in proprietà di Gullberg di *Diktaren och döden*) torna nella lirica tarda *Det finns en sjö* (« gammal och ung, / tiggare, kung / kvittar lika » « giovani e vecchi, pezzenti e re fanno tutt'uno »).

[210] A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1942, p. 115: « Plus il a vécu de vies différentes et mieux il se sépare d'elles. Le temps vient où il faut mourir à la scène et au monde... ».

[211] « Men vi som innan han är stel / står vakt om den av plågor krökte / uppför ett uselt skådespel » (« Ma noi che prima che sia stecchito stiamo a sorvegliarlo, curvo com'è dalle sofferenze, recitiamo uno spettacolo da quattro soldi »).

neve »)[212], il rapporto religioso come teatro (*Av våra handlingar är bönen renast*, « la più pura delle nostre azioni è la preghiera »)[213].

Tuttavia non si tratta qui della concezione esistenzialistica del teatro come figura esemplare ed eroica dell'assurdità della vita, come « goût du présent et triomphe de Protée »[214] sulle certezze metafisiche ormai scosse dalle fondamenta; ma piuttosto di un radicato e coerente umanesimo che afferma le capacità ordinatrici della tradizione, la struttura drammatica come interprete delle contraddizioni esistenziali, la lingua come mezzo di mimesi psicologica e culturale, le convenzioni secolari come codice di comunicazione, il distacco ironico dalle vicende più inquietanti come volontà di oggettivazione.

> Det fanns en ramp. det fanns orkesterdiken,
> distans som mellan liv och konst var mätt.
> Man fick ett stickord och man gav repliken,
> och regler krävde att man gav den rätt.
> (*Den nya skapelsen, eller Sadlarna är hästade*)[215]

Di questa concezione portano testimonianza le numerose e importanti metafore teatrali sparse nell'opera di Gullberg, che meriterebbero uno studio ravvicinato come quello che Carl Fehrman ha dedicato all'altro fondamentale filone delle immagini musicali[216]. Si è scritto dell'importanza che

[212] « Den tända salen i det vita huset / där jag ser husfrun sväva som en docka / tyst i ett scenrum för marionetter... » (« La sala illuminata nella casa bianca, dove vedo la padrona agitarsi in silenzio come un pupazzo in un palcoscenico di burattini »).

[213] « Var finns ridån? Natt utan sängomhänge! / Tror du att stjärnornas replik når marken / om regissören sviker dig, den stränge? » (« Dov'è il sipario? O notte senza cortinaggi! Credi che arrivi quaggiù la battuta di risposta delle stelle, se il severo regista ti pianta in asso? »).

[214] A. CAMUS, *op. cit.*, p. 112.

[215] *La nuova creazione, ovvero Le selle sono cavallate* (celebre errore di battuta): « C'era la ribalta e la buca per l'orchestra, era fissata una distanza come quella che corre fra arte e vita. Si riceveva l'imbeccata e si dava la battuta di risposta e le regole volevano che fosse data giusta »).

[216] *Fåglarnas uråldriga konst*, cit., pp. 70-82.

assume la tematica teatrale presso un lirico che è in realtà « un drammaturgo inibito »[217]; della gran quantità di suoi componimenti che (soprattutto dal 1937 in poi)[218] rientrano in categorie drammatiche. Monologhi, dialoghi, prologhi, epiloghi, intere « piccole azioni sceniche »[219] costituite da cicli di liriche — spesso in pentapodie giambiche — dove più voci si succedono (*Själamässa, Den heliga natten, Förklädd gud, Huvudskalleplats, Gudasaga*). Ma si è trascurato di far emergere il fitto tessuto di figure e metafore tratte dal mondo del teatro, spesso in accezioni estremamente tecniche, che percorre e collega le diverse raccolte. Per limitarci a *Occhi, labbra* — quella che qui interessa — si può ricordare « scen » (*Skrivet på en födelsedag...*), « teaterstycket » (*Död i dyn*), « spel » (*Och han teg om plågan*), « skådespel » (*Om värdighet*), « ett sönderfall. Slut » (*Bara en önskan*), « huvudrollen, ridån, slutapplåd, publik, spel, salongen, oåterkalleligt » (*Som när i Tristan och Isolde*), « scen » (*Den gule Kristus*), « skådeplats » (*Oidipus på Kolonos*), « dubbelspel » (*Därför*), « kostym, fondens vägg » (*Till Ch. Kroghs Strindbergsporträtt*), « rapportör » (*Det stod i brevet*), « uppföra, teater, statsbidrag » (*Delfi 1927*), « katalogen » (*Landskap förverkligat*)[220].

Anche il tipo di teatro che Gullberg dimostra di vagheggiare risente della stessa volontà di interpretazione razionale e del gusto per la misura classica. Un teatro affidato all'azione epica più che alla declamazione e al commento su quanto accade, dove la parola ha funzione caratterizzante dei rapporti intersoggettivi. Si spiegano così le modifiche da lui apportate a una traduzione del finale dell'*Antigone* « nel peggiore stile Grand-Guignol »[221], come

[217] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 46.

[218] C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 237.

[219] Z. FORSSTRÖM, *op. cit.*, p. 50.

[220] Si può pensare qui al significato della rappresentazione teatrale per Rilke (A. DESTRO, *Le 'Duineser Elegien' e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma 1970, p. 141: « solo la rappresentazione porta l'evento in una dimensione interiore, liberandolo da ogni elemento spurio, da ogni elemento troppo immediatamente biografico e accidentale »), alle sue fitte metafore sceniche (*IV Elegia*, vv. 54 sgg., 58: « Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel », 76 sgg.).

[221] Cfr. G. HALLINGBERG, *op. cit.*, p. 76.

la spinta ad eliminare, in una lirica cosciente delle conquiste letterarie moderne come quest'*Ofelia*, i dettagli realistici, le spiegazioni sociologiche di scuola inglese, l'affascinata contemplazione del macabro di derivazione espressionistica. *Argumentum e silentio* per valutare la risonanza emotiva che quelle fonti dovevano aver suscitato in lui.

Metafora teatrale va considerato anche il doppio titolo della nostra lirica, *Morte nel fango, ovvero l'uomo che ritrovò Ofelia*. Altre volte Gullberg aveva intestato liriche con una formula astratta seguita da una specificazione, soprattutto nella raccolta immediatamente precedente all'ultima, *Terzine in tempo di inarte* (*Det levande förflutna, eller han som blev gift med Törnrosa*; *Den nya skapelsen, eller sadlarna är hästade*). Una pratica seguita dagli elisabettiani (*Twelfth Night, or What You Will*; *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton* di Nashe, un autore che Gullberg tradusse) come dagli autori settecenteschi di romanzoni (*Pamela, or Virtue Rewarded*), prolungatasi poi per tutto l'Ottocento. Ma il titolo e il sottotitolo stimolano evidentemente l'ironia di Gullberg per il carattere implicito di imbonimento a uno ' spettacolo '.

Död i dyn è citazione shakespeariana, dal racconto che la regina fa in IV, 7 della morte di Ofelia: « muddy death ». Va rilevato, che, contrariamente a quanto si crede, la citazione non è tratta dalla traduzione shakespeariana più nota e cara al pubblico svedese dagli anni Trenta in poi. K. A. Hagberg [222] porta infatti *död i gyttjan*, mentre ha *död i dyn* l'assai meno diffusa traduzione di Per Hallström, anch'essa integrale [223]. Aver individuato la traduzione di cui Gullberg si servì non è senza importanza; la conferma è nel manoscritto di *Occhi, labbra*, dove, un paio di pagine prima di *Morte nel fango*, è riportato a orecchio [224] tutto il passo e brani di altri precedenti nella traduzione di Hallström.

[222] *Shakespeares dramatiska arbeten*, Lund 1927, vol. VI.

[223] *Shakespeares dramatiska arbeten. Sorgespel*, Stockholm 1926, vol. II.

[224] Come dimostrano un paio di sviste (*Hamlet*: « Din milda skönhet », mentre la battuta è pronunciata dalla regina, e qualche *lectio facilior* nel racconto della morte di Ofelia: cfr. sotto, p. 133).

Il sottotitolo ribadisce tanto il carattere di monologo drammatico assegnato al componimento, quanto il suo taglio crudo e lo stile asciutto e concreto. L'immaginario pescatore [225] rinvenitore di Ofelia appartiene infatti alla stessa classe sociale dei becchini nel dramma (cfr. v. 14, prima versione cancellata nel manoscritto: « en man av underklassen », « uomo di basso ceto »). Come loro è destinato a una parte da *clown* (si pensi allo scherzo volutamente cinico del pesce pronto per la padella) in un intreccio inferiore e secondario che sfiori solo marginalmente i grandi avvenimenti dell'intreccio principale. Un personaggio quindi incomprensivo della tragica storia, cui i protagonisti di quella volgono solo la faccia postuma, grottesca e macabra: come, in Shakespeare, ai becchini Yorick e Ofelia, e idealmente Alessandro e Cesare.

L'adozione del classico ed elisabettiano espediente del doppio intreccio è l'aspetto più vistoso, come si è detto, della struttura contrappuntistica [226] che sorregge il componimento. L'*incipit* è tipicamente gullberghiano, introduzione *in medias res*:

> Jag såg Apollons födelseplats. Hans skepp
> av sten och de arkaiska lejonens
> livvakt. (*Delos, ett ode till de unga*) [227]

[225] Si ricordi tuttavia che nella lirica contemporanea tedesca il pescatore è spesso immagine della morte (H. Hesse, *Der Tod als Angler*: « Es sitzt der Tod und angelt uns mit schnöder, / Unsichtbar dünner Leine aus dem Leben », contenuto nell'antologia *Transit* che Gullberg, come si è dimostrato sopra, legge in questo periodo). Nella produzione dello stesso Gullberg, il personaggio ricorre con funzioni variamente emblematiche, dal « pescatore di stelle » in *Paradismyt* (*Stjärnfiskaren*: « Jag fiskar åt min älskade, utsträckt på balkongen, / drivande med strömmen i skymningshavet, / hennes hår kring min panna är mitt doftande nät ». « Pesco per la mia amata, sporto sul balcone, portato dalla corrente nel mare del crepuscolo: i capelli di lei sulla mia fronte mi fanno da rete profumata ») al « sommozzatore » angelico di *Bebådelse i havet*.

[226] V. C. S. Brown, *Klangfärg, harmoni och kontrapunkt*, in: *Musiken i dikten*, cit., p. 38.

[227] *Delo, ode ai giovani*: « Ho visto il luogo dove nacque Apollo. La sua navata di pietra e i leoni arcaici che gli montavano la guardia ».

Un piglio forse suggerito da Seferis, più che da poeti tedeschi o inglesi, in una lirica che Gullberg imita in *Huvud, betraktat* e *Med skygga fingertoppar* e traduce, altrove, così: « Jag vaknade med detta marmorhuvud i händerna »[228] (*Myter*, titolo originale Μυθιστόρημα).

Canne e giunchi (*vassrör* in un altro passo di *Ögon, läppar*) sono un complemento obbligato del ' complesso di Ofelia '. Si noti che la correzione di *bland* in *i* ha lo scopo di sottolineare l'immobilità del corpo incastrato e confuso nella vegetazione. Particolarmente interessante, al v. 2, quell'*upplöst hår* che nella versione definitiva della lirica sostituisce la più cruda proposta del manoscritto, anch'essa non priva di appigli shakespeariani (*Merry Wives*, III, S, 14: « For the water swells a man »): *uppsvälld buk*, « ventre gonfio ». I capelli sciolti fanno parte dei connotati stabili dell'Ofelia pazza e annegata[228b], ma il participio *upplöst* (invece di *utbrett*, prima correzione del manoscritto) ha il vantaggio dell'ambiguità semantica fra « sciolto » e « decomposto » che abbiamo cercato di rendere in italiano con « sfatto ». La stessa ambiguità ricorre in un passo di Gullberg cronologicamente precedente a questo (*Snö i april*, « Neve d'aprile »)[229], che deve avere ispirato per associazione di idee la sostituzione *uppsvälld buk* / *upplöst hår*. Si parla lì della neve primaverile, che

> *dränkte* i en måttlös väta
> en *död* provins och kom *det stela liket*
> att *upplöst svälla*[230].

Il participio richiama certo alla mente la compiacenza con cui Trakl variava gli appellativi per « sfatto », « cor-

[228] « Mi sono svegliato con questa testa di marmo fra le mani ».

[228 b] Cfr. anche, con lo stesso accostamento psicoanalitico fra la donna e le acque, A. Lundkvist in *Nattens broar* (1936, « I ponti della notte »): « kvinnorna och sjöarna med sitt böljande hår, / med *sitt drunknade hår* » (« le donne e i mari dai capelli ondosi, / *dai capelli annegati* »).

[229] *Samlade dikter*, vol. VI, p. 124.

[230] « annegava in una smoderata coltre acquosa una provincia morta e ne faceva gonfiare, decomposto, il cadavere ormai stecchito ».

rotto » e simili (*verwittern, verfäult, verfallen, verwest...*). Ma, al di là di Trakl, ha una fonte diretta, Rilke (*Orpheus, Euridyke, Hermes*): « Sie war schon *aufgelöst* wie langes Haar ». Chiarissima l'identica duplice accezione di « sciolto » e di « decomposto ». Il passo rilkiano ha inoltre il merito di insinuare una dimensione metafisica — molto congeniale al Gullberg delle raccolte centrali, se non proprio a quello di *Occhi, labbra* — anche nel macabro gonfiore della morta:

> Sie war in sich, und ihr Gestorbensein
> erfüllte sie wie Fülle.

Ma viene in mente anche Celan, che Gullberg leggeva nei mesi d'ospedale: « Dein Haar ist nicht braun, sie bieten die Wasser der See, und du gibst ihnen Locken » (*Marianne*).

Analoga densità semantica ha l'altro participio, *förändrad*. Si può pensare qui al caratteristico *understatement* gullberghiano, ricordando le successive correzioni del manoscritto[231], le descrizioni macabre degli espressionisti e gli scherzi dei becchini: « Your water is a sore decayer of your whoreson dead body » (*Ham.* V, 1, 188). Ma bisogna ricordare che nel vocabolario di Gullberg *förändring* ha costantemente l'accezione mistica di trasfigurazione suprema attraverso la morte:

> Här sker *förändring*. Löven multna
> ju snart...
>
> (*September*)[232]

> En underbar *förändring* hade skett.
>
> (*Legend*)[233]

> Det som har stannat och förblir har stannat
> genom *förändring*.
>
> (*Av kryddans doft*)[234]

[231] v. sopra, p. 61.

[232] *Settembre* (*Samlade dikter*, I, p. 32): « Ha luogo un mutamento. Fra breve le foglie marciranno... ».

[233] *Leggenda sacra* (I, p. 38): « Era avvenuto un mutamento miracoloso ».

[234] *Dal profumo di spezie* (VI, p. 314): « Ciò che è rimasto e dura è il frutto di un mutamento ».

Rapport (v. 3) è termine militare caro al primo Gullberg di *Sonat* (*Kallelsen, Värnplikt, Postering*)[235] che raffigura in metafore soldatesche l'impegno morale e il rapporto con Dio[236]:

> Gud är fältherren, och poeten hans rapportkarl...
> rapportera inför fältherren Gud.
>
> (*Postering*)[237]

In *Occhi, labbra*, l'ultima raccolta, il vocabolo assume un'accezione sempre tecnica, ma giornalistica, ed è riferito alla compagna di Gullberg, Greta Thott.

> Vår rapportör är ingen dam som snålar
> på ord...
>
> (*Det stod i brevet*)[238]

Ma il « rapporto sugli spalti del castello » riconduce a un diverso episodio del dramma shakespeariano, la relazione che Orazio e Marcello fanno ad Amleto sullo spettro di suo padre (I, 1, 169-70: « Let us impart what we have seen to-night / Unto young Hamlet »; I, 2, 192-4: « till I may deliver, / Upon the witness of these gentlemen, / This marvel to you »). La terrazza (« the guard-platform » o « the battlements of the Castle ») non ha infatti altre funzioni che quella di essere palcoscenico al dialogo fra lo Spettro e Amleto. Come conseguenza dell'accostamento, la figura del pescatore risulta investita di qualche qualità di Orazio: lealtà, amore (quel chiamare Ofelia per nome, nel primo verso), dipendenza feudale (I, 2, 162: « your poor servant ever », cfr. vv. 14-15 nella prima versione manoscritta: « en man av underklassen / som fann Ofelia, fiskaren med jullen »)[239].

[235] *La vocazione, Servizio militare, La sentinella.*

[236] Cfr. S. AHLGREN, *Obehagliga stycken*, Stockholm 1944, p. 233, e K. R. GIEROW, *Hjalmar Gullberg. Inträdestal i Svenska Akademien*, Stockholm 1961, p. 10.

[237] « Dio è il generale, e il poeta la sua staffetta... far rapporto al generale, Dio ».

[238] *Nella lettera era scritto*: « La nostra relatrice non è donna da lesinare le parole ».

Slott è parola del vocabolario 'cortese' che percorre tutta l'opera di Gullberg, infittendosi — come si è visto — nell'ultimo libro. Ricorre in metafore, o in vere e proprie parabole favolistiche (« slott och prinsessa », *Metamorfoser I*)[240]. Interessante l'accezione di *tour d'ivoire* in cui il termine è adoperato in *Fem kornbröd och två fiskar* (1942, « Cinque pani di frumento e due pesci »):

> Det är av vikt att riket har ett slott
> för andakt och begrundan.
>
> (*Det reser sig ett torn av elfenben*)[241]

In un'opera di letteratura militante[242] viene tuttavia difesa come valida civilmente la scelta degli intellettuali, che rifiutano ogni diretto impegno politico e sociale[243].

Självspilling, nel senso di « suicida », è parola di sapore fortemente antiquato, citata a memoria dalla traduzione shakespeariana di Hagberg[244]; evidentemente, con l'allusione all'essere o non essere, il passo più celebre del dramma, il ricordo è tornato alla traduzione svedese nota correntemente. Il vocabolo compare un'altra volta (nell'ac-

[239] « Un uomo di bassi ceto, il pescatore nel suo barchino che ha trovato Ofelia ».

[240] *Metamorfosi I*, in *Samlade dikter*, II, p. 51: « il castello e la principessa ».

[241] *Si leva una torre d'avorio*: « È essenziale che il paese abbia un castello dedicato al raccoglimento e alla riflessione ».

[242] Sulla poesia di guerra di Gullberg, cfr. J. MJÖBERG, *Dikt och diktatur. Svensk kulturförsvar 1933-43*, Stockholm 1944.

[243] Lo spunto fu forse fornito a Gullberg da Morgenstern, uno dei poeti tedeschi da lui più ammirati (*Bau mir ein Stadt aus Elfenbein*).

[244] V, 1: « den som inte är skyldig till sin egen död, den är ingen självspilling », mentre Hallström traduce « förkortar inte eget liv » (*Ham.* V, 1, 20: « he that is not guilty of his own death shortens not his own life »). Si noti che Hagberg usa qui il vocabolo nella sua accezione moderna (cfr. ÖSTERGREN, *Nusvensk ordbok*, Stockholm 1919-, e il dizionario dell'Accademia Svedese; non cioè di suicida, ma di persona che si lascia andare in rovina (per abuso di alcool, droghe o simili).

cezione moderna) nelle *Terzine*[245], mentre *Occhi, labbra* abbonda di composti analoghi con significato autolesionista: « självstymparen » (*Den gule Kristus*), « självbedrägeri » (*Därför*), e poi « självbefläckelse » (*Terziner i okonstens tid*) « självutblottning » (*Kärlek i tjugonde seklet*).

Il desiderio proprio dei mistici di annullare perfino l'immagine materiale di sé[246] (cfr. *Lidande Narkissos*, « La sofferenza di Narciso »: « Må hellre kroppen sprängas / än jag i den skall stängas! »)[247] l'intolleranza dei vincoli terreni diventa nell'ultima fase gullberghiana concreta e violenta rivolta contro le umiliazioni e le sofferenze, e si alterna a una concezione stoica della pazienza. Il « problema » è appunto la loro difficile convivenza, e a quale atteggiamento spetti la vittoria definitiva. « En *fråga* om övning », « questione di esercizio »[248].

Nel dramma, l'ambiguità della morte di Ofelia costituisce come si sa la chiave del personaggio, oltre che l'argomento centrale della discussione fra i becchini su cui la lirica di Gullberg è idealmente ricalcata. V, 1, vv. 24-5: « If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out of a Christian burial »; vv. 212-15: « This doth betoken / The corse they follow did with desperate hand / Fordo its own life »; v. 222: « Her death was doubtful ».

All'interpretazione ufficiale di quella morte anche la lirica di Gullberg concede la precedenza. Il v. 5 continua a citare dal dramma, stavolta dal discorso della regina in IV, 4. Nel manoscritto di *Occhi, labbra*, il passo è riportato frammentariamente, e con qualche strana svista, nella traduzione di Hallström. Vale forse la pena di riprodurne la trascrizione, per mettere in rilievo come l'interesse di

245 C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 128-9.

246 *Samlade dikter*, VI, p. 183.

247 « Cada a pezzi il mio corpo, piuttosto che io vi venga chiuso dentro! ».

248 *Som gräs är mest*, « L'erba resta erba » (tr. it. di S. De Cesaris Epifani in: M. GABRIELI, *Cinquant'anni...* cit., p. 175), che fa parte di *Occhi, labbra*.

Gullberg si concentri soprattutto su questa ipostasi di Orfeo, cantante sulle acque senza pensare alla sua sorte.

Drottn. Det står ett pilträd lutad (*sic* per « lutat ») över ån,
och vattnet speglar klart dess gröna (*lectio facilior* per « gråa ») löv
Med sällsamt bundna kransar kom hon dit,
smörblommor, nässlor, tusenskönor, yxnar...
Om veka grenar, brast i falskhet en,
och med sin stånt av kransar föll hon ned
i gråtögt djup. Vitt breddes dräkten ut,
och likt (nel testo « lik ») en havsfru bars hon upp en stund.
Då sjöng hon gamla visor, brustna (il testo ha « brutna ») ord...
nej, som ett väsen, fött och danat ut
för vattnet... / till död i dyn[249].

Il salice è in Shakespeare l'emblema mortuario di Ofelia come di Desdemona, « invidioso », infido. Emblema cui si sovrappone la molteplice simbologia dell'albero sviluppata nell'opera precedente di Gullberg: l'albero della vita (*Paradismyt*)[250], l'albero del bene e del male (*Kindergarten*)[251], la dimora delle driadi nella mitologia classica (*Arkadiskt*)[252], l'albero della croce (*Tre träd i Judalandet*)[253] e soprattutto, l'albero come immagine dell'ideale vegetativo che riconcilia natura e uomo in una superiore saggezza, già vagheggiato da poeti nordici come Paul La Cour e Karin Boye e tedeschi come Oskar Loerke[254].

249 *Ham.*, IV, 7, 167 sgg.:
There is a willow grows aslant the brook
That shows his hoar leavers in the glassy stream;
Therewith fantastic garlands did she make
Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples...
... An envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And, mermaid-like, awhile they bore her up;
Which time she chanted snatches of old lauds...
Or like a creature native and indued
Unto that element... to muddy death.

250 *Samlade dikter*, V, 163.

251 *S.d.*, II, 59.

252 *S.d.*, I, 47.

253 *S.d.*, I, 121.

254 Cfr. per esempio *Bara de riktiga orden* e *Der Steinpfad* di Loerke:

Hov, « corte », ricorre diverse altre volte in *Occhi, labbra*, fra l'altro nel *pendant* di *Morte nel fango*, *Ballad*. In questo caso ha la funzione di stabilire i due livelli dell'azione drammatica, capovolgendone il rapporto reciproco, il principio (dalla *Poetica* di Aristotele) della nobiltà degli eroi, il legame con la realtà e l'apparenza.

Gåta fa parte, con *fråga* (v. 4), del vocabolario gullberghiano a carattere filosofico-esistenziale. Viene di solito riferito al mondo irrazionale, alla mistica, all'amore (« min egen gåta »[255], « gåtornas tid »[256], « de tigandes gåta »)[257]. Funzione generalmente religiosa ha invece *lösning* (« De lämnar sin lösning åt Gud »[258], « Men jag är hågad för en annan lösning. / Om denna lösning vet jag inte mycket »)[259], parola che viene brutalmente spogliata di ogni portata metafisica solo in *Occhi, labbra*:

> Till henne Ni har kär
> ska Ni gå med Er konflikt.
> Hon har lösningen.
> (*Till en amatör, med återsändande av manus*)[260]

> Wir Bäume reden nur als Bäume,
> Misshöre nicht für dich: nur säume!
> Wir rollen unsern Kronenschatten
> Wie wir ihn ohne dich schon hatten...
> Wenn deine Ohren uns beschleichen
> Meinst du in unser Reich zu reichen...
> Wie willst du unsre Sprache lernen?
> Was hörst du aus der Wurzeln Kammern?
> Es greint? — Das ist dein eignes Jammern!

Sul presunto panteismo di Gullberg, cfr. G. AULÉN, *Dramat och symbolerna*, Stockholm 1965, pp. 68 sgg., e G. BRANDELL, *op. cit.*, pp. 261-2. Sul suo « lato vegetativo sublimato », cfr. E. LINDEGREN, in: S. CARLSON-E. LIFFNER, *En bok om Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1955, p. 29.

255 *S.d.* II, p. 54: « il mio enigma ».

256 *S.d.* II, p. 111: « l'età degli enigmi ».

257 *S.d.* VI, p. 283: « l'enigma di chi tace ».

258 *S.d.* IV, p. 68: « affidano a Dio la soluzione ».

259 *S.d.* V, p. 112: « ma sono incline a un'altra soluzione... Di quella soluzione non so granché ».

260 *A un dilettante, rispedendogli il manoscritto*: « Vada coi suoi dilemmi dalla donna che ama. La soluzione è in mano a lei ».

Livmedikus, termine naturalmente del tutto desueto, indicava anticamente il medico personale del re o del principe: dunque un tipico personaggio di corte. Evidentemente, stavolta Gullberg ha preferito seguire la più nota traduzione shakespeariana di Hagberg (« medicolegal besiktning »), anziché l'altra cui nel resto della lirica si dimostra fedele (Hallström: « liknämnds besiktningslag »). Ma è molto probabile che il poeta avesse soprattutto in mente una delle due lezioni del testo inglese, quel *Doctor* che appare nel secondo In quarto, mentre l'In folio ha *Priest*; ' dottore ' che è in realtà un teologo[261] e non un medico, come fraintendono i due traduttori svedesi.

La domanda retorica del v. 9 corrisponde a un tipo molto usato da Gullberg per spezzare e muovere l'andamento del discorso (« Jag grät. En famn stod öppen. Fanns ett val? »[262] « Vem blev kallad? Vem ska dö? »[263] « Vad visste jag om form som kan förlösa? / Vad visste jag av vårt behov av stadga? »)[264]. La posizione in *enjambement*, più rara (« Ska vi då överklaga / vår dom? »)[265], segna nel nostro caso con grande evidenza il passaggio dalla prima alla seconda parte del racconto; di più disteso respiro epico, quest'ultima, di ritmo più regolare e più ampio, meno rudimentale nella sintassi. È il turno del pescatore, che racconta quello che ha visto e viene ascoltato.

Come il Primo Becchino del dramma, che arriva alle conclusioni della corte sulla morte di Ofelia solo attraverso un comico sofisma (V, 1, 15-21: « Here lies the water: good. Here stands the man: good. If the man go to this water and drown himself, it is, will he, nill he, he goes — mark you that; but if the water come to him and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not

---

261 M. CHARNEY, *op. cit.*, p. 110: « doctor... presumably of divinity ».

262 V. sopra, p. 112.

263 V. sopra, p. 112.

264 V. sopra, p. 109.

265 *Ormbunkar*, « Felci)»: « Ci lagneremo allora / della nostra condanna? » (in *Terziner i okonstens tid*).

guilty of his own death shortens not his own life »), il pescatore è in realtà convinto del suicidio di Ofelia. Adeguandosi scetticamente all'interpretazione ufficiale, le oppone tuttavia il campo di esperienza che appartiene a lui, l'evidenza. Alle formule dotte del *doctor* (o *crowner* che sia) oppone una sua formula vagamente poliziesco-legale.

Assicura tuttavia ancora la dimensione simbolica al discorso l'uso di un composto densamente significativo, *vattenösning*. L'acqua, si sa, è l'elemento proprio di Ofelia, nelle parole della regina (IV, 7, 180-1) come in quelle di Laerte (IV, 7, 186), e perfino in quelle, di ben altro tenore, dei becchini (V, 1, 188). *Ösa* ricorre frequentemente nell'opera di Gullberg tanto nell'accezione propria (versare, rovesciare, svuotare: cfr. proprio una delle liriche gullberghiane di soggetto amletico, *Berceuse för en dödfödd prins*: « Sov, prins, som av de vattnen öst / i Danmark! ») [266] che in quella figurata (*Insnöad*: « en källa finns för alla som vill ösa »)[267].

Fra i numerosissimi composti con *vatten-* che Gullberg predilige, *vattenösning* era già emerso una volta in accezione specificamente biblica, e in identico collegamento di rima con *lösning* (*Här kommer jag*, in *Gudasaga*: « syndaflodens vattenösning ») [268]. La circostanza, rafforzata dall'abitudine di Gullberg a usare come metafore religiose altre immagini presenti nel componimento, come *garn* al v. 14 (« falska profeternas garn ») [269] e *fisk* al v. 14 (« fiskens bild är tecknet till hans namn ») [270], sembra dar ragione a chi vede, in quest'« immersione in acqua », una figura del battesimo cristiano [271]. L'ipotesi è accettabile se

[266] *Berceuse per un principe nato morto*: « Dormi, principe, immerso nelle tue acque di Danimarca! ».

[267] *Bloccato dalla neve*: « c'è una fonte per chiunque voglia attingere ».

[268] *Eccomi qui*: « l'inondazione del Diluvio Universale ».

[269] *Samlade dikter*, IV, p. 35: « i lacci dei falsi profeti ».

[270] *Bebådelse i havet*, « Annunciazione sottomarina »: « l'immagine del pesce è simbolo del suo nome ».

[271] I. GUSTAFSSON, *Tre Ofeliadikter*, tesi accademica non pubblicata, Lund 1970, p. 24.

modificata: *vattenösning* — come *fisk*, *lösning*, *garn* — ha cioè perduto per l'ultimo Gullberg il valore simbolico e religioso di cui il poeta l'aveva in precedenza caricata. Tanto più cruda ed efficace, per il ' fluttuare ' dei significati abbandonati, ne risulta l'insolita accezione materialistica delle parole: vero sciacquio di onde, reti vere, pesce anche troppo reale.

En svullen sjöjungfru (vv. 12-13: si noti l'*enjambement*, che mette il participio in forte risalto) riprende con amara ironia l'immagine usata dalla regina nel dramma, convenzionalmente retorica (IV, 7, 177: « mermaid-like »). Tanto Hagberg che Hallström traducono la parola inglese con *havsfru*: il vocabolo scelto da Gullberg — che indica genericamente un mitico essere marino anziché una donna dalla coda di pesce (sono *sjöjungfruar*, e non *havsfruar*, le figlie di Ægir) [272] e quindi si adatta maggiormente alla speciale mitologia nordica — viene invece adottato da Lindegren e Mesterton nella loro traduzione di *Hamlet*, pubblicata nel 1967. Citazione letteraria, prima che notazione realistica, è anche il participio: da Shakespeare in primo luogo (*Merry Wives*, III, 5, 16), poi dalle Ofelie tedesche e da Scannell (« a flat inflated blubber »).

Ån corrisponde al *brook* del dramma (un'annotazione nel manoscritto della lirica: « ån är svårt ord ») [273]. *Pösning* indica gonfiore per dilatarsi di gas interni, e specificamente il montare della pasta lievitata: riconoscibile l'ironia che ricorre a spunti dell'esperienza quotidiana come *anticlimax* al tragico e al sublime.

L'immagine del pesce è certamente legata a reminiscenze shakespeariane [274], ma soprattutto si inserisce in uno dei principali filoni figurativi nella lirica di Gullberg. Pesci di tutti i tipi popolano questa poesia, più fitti di ogni altro animale, affettuosamente chiamati per specie (*svärdfisk*, *hajstim*, *spjutrocka*, *bläckfisk*, *polyp*, *plattfisk*...). Ai pesci

[272] ÖSTERGREN, *Nusvensk ordbok*. Stockholm 1945, VI, p. 182.

[273] « ruscello è parola difficile ».

[274] V. sopra, p. 62.

Gullberg intende annunciare la Buona Novella. Pesci sono figure per i semidei, per la luna, per la donna amata.

È tuttavia doveroso ricordare che non si tratta soltanto di una congenialità personale col mondo acquatico, ma di un motivo caratteristico della lirica europea contemporanea, dove i mondi dei quadrupedi, degli uccelli e dei pesci costituiscono spesso piani esistenziali paralleli e contrapposti a quello umano. Tra le numerose interpretazioni tedesche del tema offerte dall'antologia *Transit* [275] — che, come si ricorderà, Gullberg legge nelle stesse settimane — un componimento soprattutto può aiutare a capire l'accezione diversa da tutte le precedenti gullberghiane in cui ricorre, qui, il simbolo del pesce: *Zerstreuung eines Fisches* di Ernst Meister.

Ja, das ist Chaos: als ein Fisch
Zum Mahl erscheinen auf dem Tisch...
Beschaut, entziffert und beschätzt...
Und warst du schon zerschnitten und zerschlitzt,
Teilt sich der Kreis in dich, der dich umsitzt...
Vom Kopfe kratzt die Köchin fort den Leim der Haut.

[275] Soprattutto pp. 222 sgg.: « Die Fischzüge beginnen in den Buchten, bevor sie aufs Meer hinausgehen. Die Neugier stöbert im Ozean eine fremde Welt auf. die Republik der Fische. Eine Gegenwelt zu der gewohnten. Was dort in kaum gekannten Formen spricht, « fish and the shadow », spiegelt sich im Medium der bekannten Welt und setzt sich davon ab... Der Vergleich mit der gewohnten Welt läßt die Spuren der Fischwelt zurück. Das Gewohnte erscheint in fremder Sich; durch die Masken von Fischgesichtern gesehen, verändern die Städte ihr Antlitz; verkehren die Alltage ihren Sinn. » spiega W. Höllerer. che illustra il motivo con liriche di Ernst Meister, Günter Eich, Gerhard Neumann, W. Höllerer, Christoph Meckel, Lothar Klünner, e una citazione di Pound. Altre due liriche dello stesso libro, l'eliotiana *Im Zeichen der Fische* di Hans W. Cohn e *Gesicht des Fischers* dello stesso Höllerer (« Europaspur im Antlitz, Geleitzug von / Triëren, Koggen, Masken des Dionys, / Verwandelte, in dunklen Rillen / Um seine Brauen. // Mehr, als du ahnst, Gesang. / Fernblickend Inseln. / Prall wie am ersten Tag die Segel. ») possono aver colpito Gullberg.

Nel pesce, come nell'uomo, smembrato a oggetto di consumo materiale, è sfigurato l'armonioso e misterioso ordine della creazione.

Un simile pervertimento delle leggi naturali è « caos ». In stretta analogia, Gullberg usa qui per la prima e l'ultima volta la sua figura prediletta dei valori spirituali — religiosi, eroici, amorosi —, appunto il pesce, con brutale proprietà: nient'altro che qualcosa « da mettere in padella ».

L'immagine, che associata com'è alla morta Ofelia ha destato il raccapriccio dei lettori, non va quindi intesa come spunto macabro, ma filosofico. Al limite, non è diverso che questa tragica sorte tocchi a Ofelia o tocchi a un pesce qualsiasi. La pietà universale che si sente montare è tratto molto riconoscibile nel poeta, ma la visione del mondo da cui discende appare drammaticamente alterata. Questo e non altri più vistosi è il vero squarcio autobiografico della lirica: documento unico, perché già nei componimenti immediatamente successivi di *Occhi, labbra* appare ricomposta la concezione stoica che caratterizza l'ultimo Gullberg e almeno in parte fu certo influenzata da Ingemar Hedenius [276]. Liriche come *Om värdighet* (« Sulla dignità »), *Och han teg om plågan* (« E non diceva quanto soffrisse »), *Som gräs är mest* (« L'erba resta erba ») *Skrivet på en födelsedag av poeten till sig själv* (« Composto per se stesso nel compleanno del poeta ») riprendono e sviluppano il motivo proposto nella saffica *Bara en kvinna* (« Una donna soltanto », in *Dödsmask och lustgård*) con l'introduzione di una cariatide emblematica:

Sådant är adel: att med hållning bära
också det tyngsta [277].

Se nei giorni della tracheotomia, e di *Ofelia*, saggezza e rassegnazione non potevano essere ancora riconquistate, proprio il porre sullo stesso piano l'eroina shakespeariana

[276] I. ALGULIN, *op. cit.*, pp. 334-5.

[277] « Questa è nobiltà: sopportare a testa alta anche il carico più pesante ».

e un animale basso nella scala biologica, nel comune diritto a una vita dignitosa, indica il superamento della sfera biografica verso una riflessione più ampia e articolata.

Va ancora notato che *konstig* — che sostituisce, con scelta come sempre ' riduttiva ' e mano felice, il primo *äcklig*, « nauseabondo » —, aggettivo comunissimo nell'uso parlato e scritto, dotato com'è di una vasta gamma semantica, risulta nella produzione di Gullberg un ἅπαξ λεγόμενον. Questo fatto permette qualche considerazione fuggevole sul vocabolario del poeta, di cui si è vista più sopra a grandi linee la composizione, ma che non è stato finora messo a confronto con quello corrente. Fidandosi solo dell'orecchio, è facile che sfugga la ricercatezza e la varietà del lessico gullberghiano, l'attenzione alle sfumature semantiche come al carattere evocativo della singola parola; e che si resti con l'impressione di una scelta dei vocaboli tutto sommato vicina all'uso comune, in un contesto sintattico semplice e non ambiguo, in armonia con la poetica ' democratica ' proclamata molto tempo prima.

La recente schedatura, a cura di J. Thavenius, del materiale verbale usato nell'opera di Gullberg mostra invece come, su 7.694 lemmi differenti (per un totale di 28.826 parole significanti), ben 4.596, quasi due terzi, cioè, siano usati una sola volta (frequenza 1) [278]. Nel caso di *Morte nel fango* risultano ἅπαξ λεγόμενα, oltre a *konstig* (frequenza media 16), *rapport* (frequenza media 33) [279], *slottsterrass*, *förskönad* (frequenza media 2), *teaterstycke* (f.m. 7), *pilträd* (f.m. 1), *bidra* (f.m. 28), *livmedikus*, *svullen* (f.m. 1), *sjöjungfru*, *försätta* (f.m. 8), *pösning* (f.m. 1), *kastrull* (f.m. 1), *stass*, *hovdam*, *blöt* (f.m. 1). Altre parole che Gullberg usa più volte, come *självspilling*, *vattenösning* (e il semplice *ösning*), *mull* sono invece del tutto assenti dall'uso quotidiano medio, come ne risultano assenti per ovvi motivi parole storicamente o letterariamente connotate come *slottsterrass*, *livmedikus*, *sjöjungfru*, *stass*,

[278] J. Thavenius, *Konkordans till Hjalmar Gullbergs lyrik*, cit., p. 25.

[279] Cfr. S. Allén, *Nusvensk freqvensordbok* cit.

hovdam. Nell'impossibilità di compiere la verifica opposta (quali cioè dei vocaboli a più larga diffusione non siano stati affatto usati da Gullberg) per l'esiguità del materiale statistico offerto dall'opera del poeta — 480 liriche in tutto, diciotto versi l'una in media [280] — anche un accostamento limitato e non approfondito con il vocabolario dell'uso permette di apprezzare l'alto grado di stilizzazione personale che caratterizza il lessico gullberghiano.

Non è retorica, ma drammatica, la seconda e ultima domanda del componimento, (v. 14), presupponendo come fa un Secondo Clown che funga da spalla al narratore. La prima versione documentata nel manoscritto (« Che cosa ho fatto, uomo di basso ceto come sono »), ha lo scopo, come si è detto, di ribadire la duplice struttura teatrale: un intreccio ' alto ' e celebre, un altro oscuro e ' basso '. L'ambiguità della morte di Ofelia, nel dramma shakespeariano, deriva infatti interamente dall'essere Ofelia una gentildonna: « the more pity that great folk should have count'nance in this world to drown or hang themselves more than their even Christen » (V, 1, 26-7).

La correzione ha anch'essa innanzi tutto la funzione drammatica di stabilire la distanza fra i due piani d'azione. Grande efficacia figurativa ottiene la contrapposizione del ricco abbigliamento di Ofelia al mucchio di fango in cui giace. Ma si può individuarne un'ulteriore motivazione, stavolta di qualità strettamente letteraria. È probabile, cioè, che Gullberg si sia ricordato qui delle « giovani morte » rilkiane, cui l'addobbo ad opera della « Modistin, Madame Lamort » è compensazione simbolica per le sofferenze terrene:

> Vielleicht sind
> deine Fransen glücklich für dich,
> oder über den jungen
> prallen Brüsten die grüne metallene Seide
> fühlt sich unendlich verwohnt und entbehrt nichts
> (*Duin. El.* V, vv. 64 sgg.)

[280] J. Thavenius, *op. cit.*, p. 11.

e ancora (*Duin. El.* X, vv. 51-52):

Perlen des Leids und die feinen
Schleier der Duldung.

Hovdam e *den blöta mullen* appartengono a sfere linguisticamente e drammaticamente lontane. Portati violentemente a coincidere, rappresentano, con lo scontro dei due intrecci già paralleli, il crollo dell'economia teatrale tradizionale che si completerà nell'ultimo verso. *Hovdam*, uno dei termini 'cortesi' della lirica e della raccolta, traduce il « gentlewoman » di Shakespeare. *Den blöta mullen* contamina, del dramma, la frase sul « muddy death » e la scena della sepoltura di Ofelia (V, 1, 232-4):

Lay her i' th' earth
And from her fresh and unpolluted flesh
May violets spring!

Gullberg usa *mull* quasi sempre in accezione funebre (« låt allt mitt bli mull » « diventi terra tutto ciò che sono » [281], « så låge mitt hjärta i mull » « allora sia sotterrato il mio cuore » [282], « gravens mull » « la terra della fossa ») [283]; ma anche in quella di terra fertile, fonte di vita (« frö i mull » « semi sottoterra ») [284].

L'ultimo verso ha, come di consueto, carattere di epitome; meno consueto è il fatto che contenga addirittura l'azione principale del piccolo dramma. Si noti la fortissima cesura, determinata da ragioni metriche oltre che sintattiche e logiche (il primo emistichio, trocaico e catalettico, si oppone al secondo, giambico). Il ritmo cambiato mette in risalto la prima frase, ultima delle citazioni shakespeariane (« O, woe is me / That have seen what I have seen, see what I see! »). La pausa prolungata rappresenta efficacemente la successione temporale e il ritegno psicologico a parlare.

Nell'opera precedente di Gullberg, *kräkas* ricorre sol-

[281] *Samlade dikter*, I, p. 57.
[282] *S.d.*, III, p. 62.
[283] *S.d.*, VI, p. 243.
[284] *S.d.*, IV, p. 104.

tanto un'altra volta, in *Ensamstående bildad herre* (« Signore solo, colto »); ed è curioso notare come anche in quel caso la volgarità dell'atto abbia la funzione di accentuare il contrasto con l'elevata classe sociale di un personaggio, vera o presunta. Nel dramma shakespeariano, i personaggi 'nobili' agiscono 'nobilmente' anche davanti al cadavere di Ofelia: la regina sparge fiori (« Sweets to the sweet ») [285], Laerte pronuncia il lamento funebre. Amleto, che per la sua follia si può permettere atteggiamenti meno dignitosi, salta nella fossa e si azzuffa con lui simbolicamente [286]. Anche se tentato (« My gorge rises at it »), tuttavia Amleto non vomita come potrebbe fare il becchino: nonostante il presunto 'realismo' shakespeariano, resistono ancora le regole aristoteliche. Ma nel poemetto di Gullberg vomita, ubriaco, il rettore dell'università (« kräks här en riddare som vet sin rang ») [287]; e in *Ofelia* ecco 'smascherata' la morte, secondo le intenzioni, dal gesto di disgusto dello spettatore proletario e *clown*.

Carl Fehrman ha mostrato come la concezione gullberghiana della morte si vada evolvendo attraverso l'opera, da figurazioni classicheggianti (*Barkaroll*) — la morte come amica (*Fångarna*), come viaggio sull'acqua, come sonno supremo [288] — alla nostalgia romantica per la liberazione dalla prigione del finito, dal sepolcro del proprio io (le liriche su Narciso); alla concentrazione esclusiva nella vita interiore, con repulsione per le apparenze terrene (« oss själva blir vi, när vi läggs på båren ») [289]; alla morte

[285] Con una curiosa amnesia. OLLE HOLMBERG (*op. cit.*, p. 202) attribuisce la battuta ad Amleto.
[286] Cfr. VYGOTSKIJ, *op. cit.*, p. 183: « nella *fossa tombale di lei* s'impegna la lotta fra Amleto e Laerte, simbolo di quel loro fatale duello che deciderà di tutto, allorché Amleto, *stando già nella tomba* (*né più che meno* che Laerte), essendo già stato ucciso, compirà la sua opera ».
[287] *Samlade dikter*, III, p. 20: « ecco vomitare un gentiluomo cosciente della sua posizione sociale ».
[288] C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 128-9.
[289] *Gemenskap*, in *Andliga Övningar*: « solo stesi nella bara, saremo noi stessi ».

riposo in Dio, porto sicuro (« du går mot hemmet var du går »)[290]: o, al contrario, gran « salto » kierkegaardiano.

Proprio studiando gli sviluppi del motivo mortuario si trova conferma a quanto è stato scritto sugli interessi di Gullberg per la mistica, non soltanto cristiana — soprattutto paleocristiana, barocca, kierkegaardiana — ma anche neoplatonica e orientale[291]; sulle sue letture di San Bernardo, Tommaso da Kempis, Suso, Eckhart, Silesius, Pascal, San Giovanni della Croce[292] come sulla sua speciale problematica religiosa[293], sempre avviluppata e ' travestita ' nella dimensione quotidiana, realistica, anche dozzinale[294]. In particolare, il ' misticismo ' gullberghiano trova sempre modo di approfondire la portata realistica del messaggio biblico[295]; si concentra su pochi temi fondamentali (nascita e morte di Cristo, il figliol prodigo, ecc.)[296]; viene raffreddato dalla continua interferenza dell'elemento razionale, che si manifesta anche formalmente nei giochi di parole e di rime[297].

Ma ancora Fehrman ha messo in rilievo come, a partire da *Dödsmask och lustgård*, la concezione della morte, come la visione della vita, si faccia più cupa e inquieta[298]. Il disprezzo del mondo esplode in selvaggio disgusto sofocleo[299], le nuove immagini sono la rigida maschera mortuaria « di lacrime gelate », lo « spazzino » del mondo (*Dialog i en gryning*), i fantasmi dei massacrati e mutilati in guerra (*På mossans och gullmårans bädd*: « män utan

290 *För vilsna fötter sjunger gräset*: « vai verso la tua dimora, dovunque tu vada ». Cfr. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 133.

291 C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 113.

292 E. HJ. LINDER, *Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1946, p. 36.

293 G. AULÉN, *op. cit.*, pp. 64 sgg.

294 A. STRINDBERG, *Människor mellan krig*, Stockholm 1941, pp. 225 sgg.

295 K. G. HILDEBRAND, *Bibeln i nutida svensk lyrik*, Uppsala 1939, II, p. 157.

296 C. FEHRMAN, *op. cit.*, pp. 105-7.

297 *ivi*, p. 100.

298 *ivi*, pp. 134-5.

299 Å. JANZON, *op. cit.*, p. 104.

ansikte, skuggor på marsch »)[300] e gli dei e i semidei stessi massacrati e mutilati, e massacri e mutilazioni come iniziazione non più alla mistica cristiana, ma a quella orfica[301]. La compassione e la ripugnanza per la sofferenza umana si dilatano all'infinito[302].

Nell'ampia e fondamentale tematica mortuaria, si può correttamente isolare un filone ininterrotto: quello della « morte per acqua », diffuso su base europea e tuttavia da Gullberg trattato in modo personalissimo da un capo all'altro dell'opera.

Nel mito della morte per acqua, che culmina e si chiarisce appunto in *Ofelia*, confluiscono infatti due dei motivi gullberghiani centrali, per essere tutti e due ' smascherati ': la morte, dunque, e il mare, tanto nella sua accezione erotico-materna (ben riconoscibile a uno scrittore che ha più di qualche infarinatura di psicanalisi) che in quella distruttiva.

Come gli autori di finesecolo[303], Gullberg si serve della mitologia classica per mettere in evidenza il simbolismo sessuale del mare, la dicotomia fra spirito e sensi che vi è calata dalle poesie d'amore giovanili (*Mediterranea*)[304] alle grandi liriche che traggono spunto dal viaggio in Grecia (1932):

> Detta är havet, ungdomskällan,
> Venus' vagga och Sapfos ' grav[305].

Ma la funzione delle immagini classiche, e in particolare del mito mediterraneo, è notoriamente molto specifica

300 *Su un giaciglio di muschio e di erba zolfina*: « uomini senza volto, ombre in marcia ».

301 C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 135.

302 O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 129: « Gud som lidande är ersatt av miljoners lidande » (« Il Dio sofferente è soppiantato dalle sofferenze di milioni di uomini »).

303 A. KJELLÉN, *Diktaren och havet*, Stockholm 1957, p. 183.

304 C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 54.

305 *Vid Cap Sunion* (« Presso il Capo Sounion »): « Ecco il mare fonte di giovinezza, culla di Venere, tomba di Saffo ». Cfr. l'analisi che C. FEHRMAN dedica alla lirica (*Templet och lyran*, in: M. v. PLATEN, *Svenska diktanalyser*, Stockholm 1965, pp. 160 sgg.).

presso i poeti contemporanei. Davanti all'angoscia e alla crisi di valori dovute alla guerra, contro il « deserto dell'uomo » della cultura europea negli anni Trenta e Quaranta (l'antiumanesimo anglosassone, la nausea di Sartre, la disperazione psicologica, il fallimento davanti all'età adulta: Moravia, Pavese, Blanchot; l'antiromanzo della Sarraute e di Robbe-Grillet, l'antiteatro di Jonesco, Osborne, Beckett, Adamov)[306] « per alcune generazioni la 'civiltà mediterranea' era divenuta il simbolo di ciò che restava 'a misura d'uomo' »[307]. Elisabeth Langgässer, Kavafis, Quasimodo trattano, in questo senso, esemplarmente il patrimonio mitico classico[308]. In particolare, e anche per Gullberg, l'immersione in mare è simbolo di rinnovamento, il nuovo battesimo dello straziato uomo moderno che lo rimette in contatto con le sue origini perdute[309].

Den blonda Venus dök ur havets skum
och simmade i kapp med mig till stranden[310].

Non meno cosciente Gullberg appare del simbolismo materno del mare, che Freud aveva definitivamente chiarito nell'*Introduzione alla psicanalisi*. Simbolismo materno (*Berceuse funèbre, Sorgemusik II*, ecc.)[311] che facil-

306 R. M. ALBÉRÈS, *L'aventure intellectuelle du XX siècle*, Paris 1959, pp. 323-346.

307 R. M. ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 347.

308 C. M. BOWRA, *Poetry and Politics*, Cambridge 1966, p. 79: « Though Cavafy takes the Hellenistic and Byzantine past to illustrate many aspects of political and social life, they hardly ever have any reference to a particular modern situation, but are illuminating for their general view of human behaviour in its paradoxes and contradictions ».

309 R. M. ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 348: « Le rite de ce paganisme poétique moderne est le bain de mer tenu pour une communion avec la nature, rite pudiquement expressé par Gide dans l'Immoraliste et devenu avec Camus le vrai mystère humain, un mystère charnel où se consument les seules noces possibles entre l'homme et le monde ».

310 *Kärleksroman*, « Romanzo d'amore »: « La bionda Venere emerse dalla spuma marina e a gara con me nuotò verso la riva ».

311 A. KJELLÉN, *op. cit.*, pp. 191-2. Qui si ricorda anche il personale 'complesso materno' attribuito a Gullberg da L. GÖTHBERG (*Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1943, p. 36).

mente si evolve in figura della dissoluzione dell'io e dell'abbandono religioso[312]:

Som ett barn i moderlivet
slumrar jag hos Gud[313].

Meno evidente, invece (ma cfr. *Sömn till havs*) l'attrazione verso il mitico oceano primigenio che ha così largo spazio nell'opera dei *Fem unga* o di Karin Boye[314]. La nostalgia della propria origine mitica conduce a invocare la morte, come mezzo estremo di riunione con essa. In Gullberg, la coscienza dell'ambigua capacità del mare di creare e annullare si accompagna forse a reminiscenze dal rituale cristiano, quel battesimo che San Giovanni Crisostomo diceva rappresentare « la morte e la sepoltura, la vita e la resurrezione »[315]:

Mer ljuvlig än ett månskenshav
är famnen du skall vaggas av
från period till period
av tystnad och av vila[316].

A differenza dai lawrenciani 'vitalisti', Martinson e Lundkvist, Gullberg guarda pessimisticamente alla liberazione degli istinti raffigurata tradizionalmente dalle correnti marine, e mette in guardia contro le forze distruttrici che il mare racchiude (*Bebådelse i havet*)[317].

Quanto alla « morte per acqua », lungo la carriera di Gullberg il principale tipo simbolico di morte ha il tempo di trapassare da felice 'ritorno alla madre' a distruzione violenta. Saffo, Narciso, e soprattutto Orfeo, dilaniato dalle baccanti e ridotto a non altro che una « testa cantante »,

312 C. FEHRMAN, *Hjalmar Gullberg och mystiken*, p. 32.

313 « Come un bambino nel grembo materno mi addormento in Dio ».

314 A. KJELLÉN, *op. cit.*, p. 178.

315 M. ELIADE, *Images et symboles*, Paris, 1952.

316 *Psalm*, « Salmo »: « Più dolce di un mare sotto la luna l'abbraccio che ti culleràda un'età all'altra di silenzio e riposo ».

317 A. KJELLÉN, *op. cit.*, p. 207.

rappresentano altrettante tappe che il motivo percorre verso la meta dell'annullamento di sé e della purificazione, parallelamente al prototipo eliotiano di Fleba il Fenicio. Precursore della sua *Ofelia*, il Caronte di Gullberg (*Barkaroll*) si innesta sul « vieux capitaine » baudelairiano, sul mito della ' navigazione della vita ' e della fuga verso l'ignoto.

Ma nella più bella lirica che Gullberg dedica alla morte per acqua, *Det finns en sjö och sedan aldrig mer* (« C'è un lago, e mai più altro », cfr. « To die, to sleep, no more »), tutti i miti marini tramontano spietatamente. Caronte, Narciso, l'ultima illusione di un'identità ritrovata, la speranza in un estremo « nuovo » [318], fanno naufragio in « una morte che non è più un porto sicuro, né un sublime mistero, ma morte nuda e cruda » [319].

Da *Dödsmask och lustgård* (di cui fa parte *Det finns en sjö*) il tema viene ripreso direttamente in *Occhi, labbra*, al di là quindi delle *Terzine* che, come si è visto, affrontano soprattutto problemi estetici e tecnici. L'atteggiamento stoico è qui portato alle estreme conseguenze.

Utan längtan, utan saknad
väntar jag vid icke-
existensens sjö
ingenting. Bäst så.
Lika långt från finnas till
som från döden ligger färje-
stället [320].

[318] A BAUDELAIRE (« Plonger au fond du gouffre, 5nfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! ») risponde *C'è un lago, e mai più altro*: « Och floden vaggar oss mot spegeldjupet / som i gestaltlös vila återger / Narkissos död och sedan aldrig mer » (« e il flusso ci porta cullandoci verso il fondo dello specchio, dove si riflette in un'immobilità senza immagini Narciso morto, e mai più altro »).

[319] E. HJ. LINDER, *op. cit.*, p. 472.

[320] *Ort och årstid*: (« Luogo e data »): « Senza desiderio, senza rimpianto, in riva al lago della non esistenza non mi aspetto niente. Meglio così. L'attracco del traghetto è tanto lontano dall'esistere quanto dalla morte ».

Tuttavia la rassegnazione, ultima ' strategia ' nei confronti della morte, non è l'unica che compaia nella raccolta, preceduta com'è da un tumulto di voci diverse, amarezza rivolta speranza (*Ballad*) e, addirittura, da formulazioni nuovamente mistiche.

La lirica per Ofelia, prima del libro in ordine di tempo, concepita nel polmone artificiale, rappresenta uno stadio precedente alla serenità stoica: la distruzione degli *idola*, la lacerazione degli ultimi brandelli di illusione, dell'estrema ' maschera '. « Specialmente i poeti hanno l'abitudine di romantizzare la morte, di renderle tutti gli onori ». L'inserimento cosciente in una lunga tradizione letteraria ha quindi lo scopo di liquidarla: liquidare il ' complesso d'Ofelia ' con quello ' di Caronte ' e il motivo millenario del viaggio sull'acqua, liquidare Fleba il Fenicio con Orfeo e Narciso. L'acqua è stagnante, non conduce in nessun posto, ma gonfia e fa marcire; né il cadavere riceve dall'acqua una purificazione o un *sea change*, si sfigura invece decadendo ai più bassi livelli biologici, senza neppure raggiungere, con le Ofelie tedesche, la dissoluzione in una natura troppo profondamente sconvolta e violata.

Ma, a dispetto dei programmi, per quella pietà la visione di fondo resta coerentemente umanistica. La certezza dettata dalla ' forma ', con le fondamenta incrinate ma non scosse, si trasferisce ancora una volta sul piano dell'esistenza.

M. LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

APPENDICE

Arthur Rimbaud, *Ophélie*

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
— On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir.
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

O pâle Ophélia! belle comme la neige!
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
— C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton coeur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
— Et l'Infini terrible effara ton oeil bleu!

III

— Et le Poète dit qu'aus rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

Georg Heym, *Ophelia*

I

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

II

Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
Der Felder gelbe Winde schlafen still.
Sie kommt, ein Vogel, der entschlafen will.
Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.

Die blauen Lider schatten sanft herab.
Und bei der Sensen blanken Melodien
Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.

Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit.
Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm
Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm,
Der schattet über beide Ufer breit.

Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weiht
Der westlich hohe Tag des Sommers spät,
Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
Des fernen Abends zarte Müdigkeit.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.

Georg Heym, *Die Tote im Wasser*

Die Masten ragen an dem grauen Wall
Wie ein verbrannter Wald ins frühe Rot,
So schwarz wie Schlacke. Wo das Wasser tot
Zu Speichern stiert, die morsch und im Verfall.

Dumpf tönt der Schall, da wiederkehrt die Flut
Den Kai entlang. Der Stadtnacht Spülicht treibt
Wie eine weiße Haut im Strom und reibt
Sich an dem Dampfer, der im Docke ruht.

Staub, Obst, Papier, in einer dicken Schicht,
So treibt der Kot aus seinen Röhren ganz.
Ein weißes Tanzkleid kommt, in fettem Glanz
Ein nackter Hals und bleiweiß ein Gesicht.

Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht
Das Kleid sich wie ein weißes Schiff im Wind.
Die toten Augen staren groß und blind
Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht.

Das lila Wasser bebt von kleiner Welle.
—Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.

Die Tote segelt froh hinaus, gerissen
Von Wind und Flut. Ihr dicker Bauch entragt
Dem Wasser groß, zerhölt und fast zernagt.
Wie eine Grotte dröhnt er von den Bissen.

Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,
Im Arm der feisten Kraken auszuruhn.

Bertolt Brecht, *Vom ertrunkenen Mädchen*

1

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien de Opal des Himmels sehr wundersam
Als ob die Leiche begütigen müsse.

2

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
Aber früh war er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

Gottfried Benn, *Schöne Jugend*

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

Georg Trakl, *Wind, weiße Stimme I*

Wind, weiße Stimme, die an des Schläfe flüstert
In morschem Geäst hockt das Dunkle in seinem purpurnen Haar
Lange Abendglocke, versunken im Schlamm des Teichs
Und darüber neigen sie die gelben Blumen des Sommers.
Konzert von Hummeln und blauen Fliegen in Wildgras und
Einsamkeit,

Wo mit rührenden Schritten endem Ophelia ging
Sanftes Gehaben des Wahnsinns. Ängstlich wogt das Grün im Rohr
Und die gelben Blätter des Wasserrosen, zerfällt ein Aas in heissen
Nesseln.
Erwachend umflattern den Schläfer kindliche Sonnenblumen.

Septemberabend, oder die dunklen Rufe der Hirten,
Geruch von Thymian. Glühendes Eisen sprüht in der Schmiede
Gewältig bäumt sich ein schwarzes Pferd. Die hyazinthene Locke der
Magd
Hascht nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.
Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns, verrostet in
faulendem Teiche ein Pflug.
Leise rinnt roter Wein, die sanfte Guitarre im Wirtshaus.
O Tod! Der Kranken Seele verfallener Bogen Schweigen und
Kindheit.

Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse.

Vernon Scannell, *Romantic Suicide.*

He was not wicked, merely wrong.
Always wrong whatever he did,
And when he fell in love the song
He sang was pitched too high and loud
Offending those white ears he loved.
When she left he bravely hid
His grief and walked into the water
For that was what the poems he read
Said was the appropriate thing
To do if you had lost your lover.
He did not know the world of rhyme
Has laws outside the world of time,
And what was beautiful in verse
May well outside be anything
But lovely, and indeed far worse
Than images whose conscious aim
It is to sicken and to alarm.
And so he sank into the lake
And wallowed with the perch and pike
Among green wavering scenery.
Seven days were lost before they hauled
His corpse from lecherous weeds and mud,
And we who gathered there to see
That romantic suicide
Saw a flat inflated blubber,

A thing composed of greyish rubber.
His face we will not dwell upon,
Though creatures in the waters had
No such pretty scruples there.
Enough to say we turned away
And what pity might have touched
Our hearts was swamped by nausea.
All we could do was dumbly pray
That God prove less fastidious,
Extend his mercy sweet and strong
To one not wicked, merely wrong.

ADDENDA ALLA PARTE I

p. 90. Contemporaneamente a Pound ed Eliot, anche Rilke teorizzava la « liberazione dell'immagine » (« die Befreiung der dichterischen Figur »: *Briefe aus den Jahren 1914-21*, Leipzig 1938, p. 126).

p. 105, n. 101: Per Artur Lundkvist (*Ikarus' flykt*, Stockholm 1939, p. 27), l' « Icaro della poesia » era stato Rimbaud, che « voleva cambiare il mondo, e cambiò la poesia ».

p. 116: *Lilians feberdagg* è un'evidente citazione dalla *Belle Dame sans Merci* di Keats (« fever-dew lily »).

p. 121: *Hamlet* V, 1, 257: « Hold off thy hand ».

p. 122: La mano tagliata è un'immagine che Lindegren ha derivato probabilmente da un episodio infantile raccontato nel *Malte* da Rilke (I, 35, 4: « diese fremde gelbe Hand, die sie ausstreckt so nackt und so nah — da da; als käm aus dem eigenen Gewand »).

p. 126: Si può pensare qui anche alla concezione rilkiana degli ' spettri ', legata all'altra della ' piccola morte '. « Non gli spettri sono fra noi, ma noi siamo già fra gli spettri, incapaci della ' grande morte ' » (V. Mathieu, *Dio nel Libro d'ore di R. M. Rilke*, Firenze 1968, pp. 170 sgg.).

p. 132: La stessa associazione fra Lutero (l'« usignolo di Wittenberg ») e i chiodi con cui affisse le sue tesi in Gullberg, *Födelsenatt*: « näktergalens spikar », « i chiodi dell'usignolo ».

p. 142: « tråda dansen » è formula originaria nel linguaggio stilizzato delle ballate (E. Wessén, *Om de nordiska folkvisornas språkform*, in « Nysvenska Studier », VII, 1928, p. 59), passata poi a far parte della lingua poetica convenzionale, e quindi anche nella salmistica settecentesca.

KLAUS RIFBJERG OG HANS ROMAN « ANNA (JEG) ANNA »

Af de yngre moderne danske forfattere er Klaus Rifbjerg vel en af de mest produktive (circa en bog om året).

Rifbjerg blev født i 1931 i København og voksede op på Amager, begge forældrene var lærere og der var to ældre søstre. Hans fætre på mødrene side er litteraturkritikerne Hakon Stangerup og Kjeld Elfelt. Han gik i Højdevangens skole og kom senere i Vestre Borgerdydskole. Blandt de ældre elever var Villy Sørensen og i klassen ovenover gik Jesper Jensen, med hvem han allerede i skoletiden indledte sit revysamarbejde. Han blev student i 1950 og opholdt sig derefter et år i USA, hvor han studerede ved Princeton University. Efter hjemkomsten studerede han engelsk og dansk ved Københavns Universitet men afbrød studierne og var fra 1955 i et par år instruktørassistent ved Laterna film. Endvidere var han sammen med Jesper Jensen medforfatter til revyerne i studenterforeningen, hvor han ligeledes optrådte som skuespiller. I 1957 blev han fjernsynsanmelder ved dagbladet « Information » og blev endvidere snart kendt som litteratur-teater-og filmkritiker. 1959 knyttedes han som kritiker til dagbladet « Politiken ».

I 1952 blev hans digt *Efterkrig* trykt i « Hvedekorn », men hans egentlige debut blev en samling digte *Under vejr med mig selv*, som udkom i 1956, og for hvilken han fik tildelt « Hvedekorns-prisen ». Året efter udkom digtsamlingen *Efterkrig* (som før nævnt var et af digtene blevet trykt i 1952), og i 1960 brød han afgørende igennem som lyriker med samlingen *Konfrontation*, en af de års mest

omtalte digtsamlinger[1]. Senere udkom det store digt *Camouflage* (1961), *Volière* (1962), *Portræt* (1963) *Amagerdigte* (1965) og *Fædrelandssange* (1967).

Men selv om Rifbjerg i høj grad er lyriker (« lyrikken for Klaus Rifbjerg er det egentlige litterære laboratorium »)[2] er hans talent langt fra ensidigt. Han har skrevet flere filmmanuskripter af hvilke kan nævnes *De sjove år* (1959, sammen med P. Kjærulff-Schmidt) og *Weekend* (1962), revykomedien *Hva' skal vi lave?* (1963, sammen med Jesper Jensen) og samme år TV-spillet *Harlekin ægtemand.* Han har skrevet rejsebeskrivelser *Til Spanien* (1971) og adskillige romaner. Hans debut-roman var *Den kroniske uskyld* (1958), der handler om unge i pubertets-alderen.

Rifbjerg har bl.a. fået tildelt Danske dramatikeres hæderslegat (1966), Det danske Akademis pris (ligeledes 1966), Søren Gyldendal-prisen (1969), Nordisk Råds pris 1970). I 1967 blev han medlem af Det danske Akademi[3].

Romanen *Anna (jeg) Anna,* for hvilken Rifbjerg fik tildelt Nordisk Råds pris, er skrevet i 1969 som radioroman på bestilling af Danmarks Radio, hvor den blev læst op, før den udkom i bogform. Rifbjerg havde netop på det tidspunkt fuldendt novellesamlingen *Rejsende,* som indeholder flere længere noveller om mennesker på rejse, dels i syden, dels i norden, alle med forskellige livsskildringer. Rifbjerg elsker at rejse, som han selv har udtalt til Jette Kroman i et interview[4]: « Betyder det noget for Dem at rejse? ». « *Meget,* jeg elsker at rejse, og jeg er hundeangst, og jeg lider skrækkeligt af hjemvé, jeg tager det som en udfordring, jo ældre man bliver, jo mere bundet

[1] JØRGEN GUSTAVA BRANDT, *Ind i det større perspektiv: Klaus Rifbjerg, Præsentation - 40 danske digtere efter krigen,* København 1966, s. 118-124.

[2] JENS KISTRUP, *Klaus Rifbjerg: Danske digtere i det 20. århundrede.* København 1966, Bind III, s. 504.

[3] Biografiske oplysninger fra: JENS KISTRUP, *Klaus Rifbjerg,* i: *Danske digtere i det 20. århundrede,* København 1966, Bind III, s. 489-513; TORBEN BROSTRØM, *Klaus Rifbjerg - en digter i tiden,* Haslev 1970; JØRGEN GUSTAVA BRANDT, *Præsentation - 40 danske digtere efter krigen,* København 1966, s. 118-124.

[4] JETTE KROMAN, *Digtere på bånd,* Odense 1966, s. 87.

bliver man af sit miljø, men jeg tror aldrig, at jeg vil holde op med at rejse, fordi jeg synes, at det er meget berigende og meget spændende og meget nervefremkaldende ».

Anna (jeg) Anna er på sin vis også en rejsebeskrivelse — en fantastisk flugt fra Pakistan mod fædrelandet Danmark. I sin kronik *Anna og jeg*[5] reflekterer Rifbjerg selv over spørgsmålet « Hvorfor rejser man altid hjem? » og endvidere: « Jeg havde skrevet meget om folk, der rejser ud... Jeg ville gerne skrive et eller andet om en person, der kommer tilbage til Danmark efter ikke at have været der længe... Hvis bogen skulle handle om en retur til fædrelandet, så måtte selve REJSEN på en eller anden måde indgå i handlingen. ... En roman om en rejsende, en ridder, en eventyrer — her var vi ved tærsklen til en del af Annas figur ».

Anna, ja hvem er Anna? Det er et spørgsmål som Anna, romanens hovedperson stadig vender tilbage til under sine selvreflektioner på flugten gennem Europa på vej mod Danmark.

Anna, 35 år, er gift med den 17 år ældre Tom Terlow, Danmarks ambassadør i Karachi, Pakistan. Anna er opvokset i et arbejderhjem på Nørrebro i København, hun tog studentereksamen (Rysensteen) og havde påbegyndt et universitetsstudium i zoologi og biologi, som hun opgav, da hun giftede sig med Tom Terlow, fuldmægtig i udenrigsministeriet. Anna er smuk og ægteskabet er tilsyneladende lykkeligt. Der er født to børn, John og Minna. Annas miljø er ændret totalt, fra opvæksten i et arbejderhjem til ambassadørfrue, men inderst inde er hun forankret i det miljø, hun er opvokset i og måske er det en af årsagerne til, at hun på et vist tidspunkt bliver grebet af en depression som giver sig udtryk ved en uimodståelig trang til at dræbe den fireårige yndlingsdatter Minna med en kniv.

[5] « Aalborg Stiftstidende » 14-1-1970 (tidl. bragt i « Politikens » kronik).

Hun fortæller sin mand om denne tvangstanke og de bliver sammen enige om, at den bedste løsning på problemet er, at hun tager hjem — til Danmark — for at komme under behandling af en dansk psykiater.

I flyvemaskinen tiltrækkes hendes opmærksomhed af en ung hippie, den 21-årige Jørgen Schwer, som arresteret i Karachi for forskellige kriminelle forhold, bliver ført til Danmark under bevogtning af en dansk kriminalbetjent.

Anna følgende en ubevidst indskydelse indleder en samtale med Jørgen på trods af den ledsagende politimands afvisende holdning. Ved ankomsten til Rom, hvor der er ophold, har hun overtalt Jørgen Schwer til at flygte med sig og får ham gennem paskontrollen ved hjælp af sit diplomatpas.

Hvad kan årsagen være til interessen for denne unge delinkvent; han er meget yngre end Anna og er en absolut modsætning til hendes mand, Tom, og hans forhold til tilværelsen vidt forskellig fra den, Anna er vant til som ambassadørfrue. Jørgen spørger hende da også om « hvad hun er ude på » (s. 61). Det er næppe forelskelse, snarere en interesse, der bunder i en ubevidst trang til at flygte fra et miljø, som hun trods alt ikke rigtig føler som sit.

Rom bliver springbrættet til en fantastisk flugt først gennem hele Italien og derefter gennem Schweiz og Tyskland for til sidst at slutte ved ankomsten til Danmark — hjemme! Men undervejs sker der mange ting. Handlingen oprulles nærmest som en film (man må ikke forglemme, at Rifbjerg også er filmmand). I Rom støder hun på Toms bror, Morten, der forsøger at bringe hende til fornuft, men det lykkes Anna også at undslippe fra ham. Anna og Jørgen fortsætter deres flugt igennem Italien, dels til fods, dels « på tommelfingeren ». De er jaget af den danske kriminalbetjent, det italienske politi og senere af det internationale politi. De begår indbrud for at skaffe tøj til Anna, stjæler biler og er ude for et eventyr med en omrejsende cirkus, der har taget dem op på vejen til Prato. Før det lykkes dem at slippe over grænsen til Schweiz kommer det til et skyderi mellem Jørgen (der på en eller anden måde har anskaffet sig en revolver i Rom) og forfølgerne. Den danske

kriminalbetjent bliver hårdt såret — måske er han dræbt — men alt dette forekommer Anna som noget, der ikke vedkommer hende.

I Schweiz opholder de sig i tre uger hos en bjergbonde, som har fundet dem halvdøde på grund af sne og kulde. De bliver eftersøgt af helikoptere men ved bondens og hans kones hjælp bliver de ikke opdaget.

Under opholdet i Schweiz kommer det til et intimt forhold mellem Anna og Jørgen — det var vel næsten uundgåeligt, at det skulle komme til det punkt! I det hele taget er opholdet i Schweiz i modsætning til det hæsblæsende jag under deres flugt som et romantisk pust.

Da sneen smelter fortsætter de flugten nordpå mod hjemlandet gennem Schweiz og Tyskland, hvor de møder nogle berusede amerikanske soldater, som tager dem med i deres bil. Soldaterne forsøger voldtægt mod Anna; de dræber to af dem og fortsætter igen til fods til de når Slesvig, hvor de stjæler en motorbad, der skal sejle dem det sidste stykke vej til Danmark. Her bliver Jørgen skudt ned af grænsepolitiet, medens det lykkes Anna på en eller anden måde at fortsætte med båden mod Danmark. Hun når frem til København, hun er gravid — en følge af det schweiziske intermezzo — og ved Langelinie forsøger hun at begå selvmord ved hjælp af Jørgens revolver, som hun har i behold, men den klikker to gange.

Annas flugt er endt, og hun går ind mod byen — til Vibevej — hjem til sin bror (« min bror må være stået op nu ») mens hun tænker på sin lille datter Minna, hendes lille mini Anna.

Dette er romanens handling i store træk.

Handlingen er skrevet i jeg-form, en form som Rifbjerg også bruger i andre romaner, f.eks. i debut-romanen *Den kroniske uskyld* (1958) og *Lena Jørgensen, Klintevej 4, 2650 Hvidovre* (1971) — en roman, der ligesom *Anna (jeg) Anna* har en kvinde som hovedperson.

I *Anna (jeg) Anna* sker der en masse, næsten for meget, der er ligesom ikke tid til at fæstne sig ved noget. Rifbjerg har en utrolig fantasi, og han har evnen til at beskrive

situationer, der i sig selv ikke er opsigtsvækkende, med et rent <fyrværkeri> af ord (som viser indflydelsen af den bekendte skrive-teknik <stream of consciousness>):

> « Jeg er prædestineret, jeg er afmonteret, jeg er et andet sted henne, som jeg opdager, jeg altid har været. Du så på mig fra din talerstol og sagde (venligt, venligt) du har for meget fantasi, Anna, og jeg mærkede igen, hvordan mit bøjede hoved fniste i stedet for at græde, græd i stedet for at smile, skreg, mens det var tavst, låst, lukket, nøglen brukket, slut » (s. 17).

> « Her i Karachi stiger hun på og føler bygen af indvendige kommentarer som en meteorregn. Steg. Højrøvet burgøjser. Drip. Sløj. Nok værd at lægge ned. Hofterne. Hvor sætter hun sig. Englænder. Det rødlige hår, teinten, de høje kindben. Dåse. Fjerner frakke. Måske her. Nej » (s. 19).

> « Så sætter en af mændene sig ind i bilen og vejen er spærret. Manden tager om rattet og drejer det hårdt til begge sider. Først hårdt til den ene side og så hårdt til den anden. Han rykker virkelig i rattet. Den anden mand forlader Morten og går hen foran vindspejlet igen. Manden ved rattet rusker ikke mere i det, men sætter foden på bremsen og træder til. Manden udenfor ryster på hovedet. Manden ved rattet løfter en hånd og vinker afværgende. Så bøjer han sig frem og sætter tændingen til, strækker højre arm frem og slår ned på en kontakt. Manden udenfor nikker. Manden ved rattet sætter kontakten i en anden stilling. Manden udenfor nikker. Manden ved rattet træder på gulvkontakten ved siden af ratstammen til venstre. Manden foran bilen nikker og slår ud med armene til begge sider. Så går han højre om bilen på fortovet bagved. Manden ved rattet kigger i bakspejlet. Så træder han hårdt på bremsen. Han stirrer i bakspejlet. Så slipper han rattet og bremsen og stiger ud » (s. 163/164).

Og sådan forekommer der mange andre beskrivelser i romanen, til tider kan det virke banalt.

Der er mange modsætningsforhold, f.eks. betydningen af « hjem ».

> « Men hvad er der da sket, og er det ikke det Anna flyver tilbage for at finde ud af? Hjem? Jeg prøver det ord igen. Hjem. Staves h-j-e-m, og jeg ved ikke, hvad det betyder. Er det Vibevej eller Karachi » (s. 29).

Er Anna på vej hjem (til Danmark) eller er hun på flugt fra sit hjem i Karachi, hvor hun har efterladt mand

og børn? Der er modsætningen mellem det miljø, hun er opvokset i (et arbejderhjem) og det miljø hun er kommet ind i ved sit ægteskab (diplomatiet). Modsætningen mellem hendes 17-år ældre mand, ambassadøren, og den næsten lige så meget yngre Jørgen Schwer, svindleren. Anna er i en stadig konflikt med sit « jeg »: hvor hører hun hjemme? Romanens slutning antyder, at « hjem » er der, hvor hendes tilværelse begyndte, på Vibevej i København.

Det danske Akademi har om Rifbjergs prosaværker udtrykt, at de er « et personligt og oprindeligt » udtryk for tiden [6], og *Anna (jeg) Anna* kan vel betragtes som hørende ind under denne form.

Skrevet som radioroman må den betragtes som en underholdningsroman og ikke som en psykologisk skildring. Rifbjerg har bl.a. selv udtalt:

> « Nu har jeg det lidt svært med disse klichéer om psykologisk indsigt og afrundede portrætter, det der interesserer mig er værkets autonome sandsynlighed, ikke dets tilsyneladende sandsynlighed målt ud fra halvdannede anmelderes opfattelse af, hvad der er fuldt og helt, og heldannede psykiateres viden om den modne kvindes sjæleliv og øvrige habitus. Anna er mig og ikke-mig, Anna er en romanfigur, en papirfoetus, et hjernespind, en projektion, et kørende, galopperende spejl, som reflekterer verden og os, som giver os en chance for at begå færre dumheder, fordi hun selv begår så mange » [7].

Om sandsynligheden kan der vel så være delte meninger! I sit foredrag (og kronik) udtaler Rifbjerg endvidere:

> « Det var sjovt at prøve og smigrende for en selv at opleve, at man også kunne håndtere en « spændingsroman ». Det havde jeg ikke prøvet før... Udlægninger må være de kloges sag - vi gale nøjes med at skrive bøgerne ».

---

[6] THOMAS BREDSDORFF, *Sære Fortællere*, København 1967, s. 119.

[7] Klaus Rifbjergs foredrag: *Anna og jeg*. Bragt som kronik i « Politiken » og i « Aalborg Stiftstidende » (15-1-70).

Der var mange anmeldelser af romanen — de fleste positive — og der blev ikke sparet på store overskrifter i de største danske dagblade, af hvilke kan nævnes:

EMIL FREDERIKSEN, *Flugt ud i det absurde* (« Berlingske Tidende » 14-10-69).
BENT MOHN, *Diplomatfrue på viften* (« Politiken » 14-10-69).
HAKON STANGERUP, *Burde blive Rifbjergs hidtil største succes* (« B. T. » 14-10-69).
JENS KRUUSE, *Indsigt i flugten* (« Jyllandsposten » 14-10-69).
TORBEN BROSTRØM, *Skyld og Straf* (« Informations kronik » 14-10-69).
JOHAN BORGEN, *Anna (jeg) Anna - et storverk* (« Dagbladet » 22-10-69).

Romanen blev anmeldt straks ved udgivelsen. At det ikke altid har været sadån, fremgår af forfatteren John Chr. Jørgensens artikel *Midtpunkt* i « Jyllandsposten » den 15-10-69. Han skriver bl.a.:

> I går udkom Rifbjergs femte roman « Anna (jeg) Anna », og enhver avis med respekt for sig selv og sine litterært interesserede læsere anmeldte bogen prompte. Sådan var det ikke for 13 år siden, da Rifbjerg debuterede med digtsamlingen *Under vejr med mig selv*. Et enkelt sted tog det et halvt år, før man fik taget sig sammen til at anmelde den.

Og han fremkommer med eksempler på, hvad der da blev skrevet om Rifbjerg:

> Det var ikke kønne ord, der faldt ved anmeldelserne af den første roman *Den kroniske uskyld*. ... Det værste for københavnerpressen var netop sproget. « Det eneste, der kalder på opmærksomheden, er en bunke sprogblomster fra Boms arsenaler » skrev én. En anden var rent fortvivlet: « Stilen er uudholdeligt barnlig med slangudtryk, der trætter læseren ud over alle grænser... Og så snakker de altid i samme ulidelige stil: Hvad er det altsammen? ».

Der var dog også de mere positive røster, fortsætter Jørgensen: Thorkild Hansen, der dengang anmeldte på « Information », var begejstret. Og om Jens Kruuse siger han: « Han kan rose sig af, at han var en af de første i landet, som fornemmede spændvidden hos Rifbjerg ». Frodigheden

og blufærdigheden og sansen for den sublime banalitet påpegedes først af Kruuse.

Meget er nu anderledes, som John Chr. Jørgensen endvidere skriver:

> « I mellemtiden har Rifbjerg skabt så meget og så meget forskelligt, at selv de mest modvillige af kritikerne har kunnet finde noget brugbart hist og her, hvilket også kan hænge sammen med, at de er begyndt at læse Rifbjergs værker mere grundigt. Åbenheden og den principielle velvilje betyder uendelig meget ».

Og til trods for, at der for den almindelige læser til stadighed kan være mange irritationsmomenter i Rifbjergs ' jargon ', kan det ikke benægtes, at han efterhånden på en vis måde bliver ' forkælet ' af kritikerne.

For at vende tilbage til anmeldelserne af *Anna (jeg) Anna*, så skriver Hakon Stangerup (« B. T. »):

> « Hans stil er funklende som sædvanligt, billederne yngler; stilskifter spiller mod hinanden fra poetiske intonationer til festlige parodier, fra slang til konkretisme. ... En betydelig digter har skrevet en af sine bedste bøger. Mon den ikke også bliver hans hidtil største succes? Den burde i hvert fald blive det ».

Bent Mohn (« Politiken » 14-10-69):

> « "Anna" viser, at Klaus Rifbjerg aldrig har skrevet bedre end nu. Bogen er så fuld af set, sanset, gyldigt skildret liv, at man stadig forbavses og henrykkes. ... Rifbjerg giver ikke nogen egentlig forklaring på Annas tvangsneurose, men lader handlingen vokse hinsides al sandsynlighed og har som alibi, at den er fortalt af en skizoid (?) kvinde, der snart oplyser, at hun er syg, snart erklærer sig for rask, er i stand til at ræsonnere fornuftigt og glimrende om alting og samtidig begår sindssyge handlinger ».

Jens Kruuse (« Jyllandsposten » 14-10-69):

> « Den er skrevet i den kolossalt lugtende, snusende, seende, sugende, ædende og oplagte stil. ... den er gribende og galgenmuntert dyster... ».

Ole Hyltoft (« Aktuelt » 14-10-69):

« Det er en god roman, Rifbjerg har skrevet i år. Den er vel ikke så dyb i tanken, for det er Rifbjerg ikke. Men den er tit sprudlende skrevet. Den viser en Rifbjerg, der begynder at se alvoren i solidaritetskravet ».

Johan Borgen (« Dagbladet », 22-20-69):

« Altså en freudiansk psykologiserende roman med smertelig barndom som fasit på slutten? Ingenlunde. Men det (uopplevde) savnet av barndommens virkelighet har etter hvert grodd seg ned i Annas sinn ».

Torben Brostrøm (« Informations kronik », 14-10-69):

« Der leves gevaldigt i denne roman, men også inderligt, intimt. Hvad hjalp det så hvis der ikke levedes i sproget? Det gør der, om nogetsted i ny dansk litteratur ".

Niels T. (« Vejle Amts Folkeblad », 14-10-69):

« Personlighedsspaltning! - Skønt det kliniske billede, som romanen tegner af Anna, utvivlsomt er uangribeligt, får man alligevel aldrig « fat på » hende. Indtrykket af hendes personlighed bliver ikke levende på samme måde som professoren i *Operaelskeren...* ».

Ovennævnte er som sagt et uddrag af de danske kritikeres mening om romanen, da den blev udgivet i 1969.

I mellemtiden er romanen blevet oversat til flere sprog og har været genstand for omtale i litterære tidsskrifter [8] og analyser [9]; f.eks. skriver Jørgen Dines Johansen i sin analyse *Ideologi - Myte - Écriture* [10]:

« Paradoxet i *Anna (jeg) Anna* er, at nok indeholder den et socialt engagement, en klar ideologisk stillingtagen, men selv om det står skrevet, er det ikke skrevet IND i fiktionen eller ecrituren... virkeligheden er for abstrakt eller usikker til rigtigt at komme i betragtning ».

[8] JØRGEN BONDE JENSEN, *Rifbjerg (hvem) Rifbjerg*, « Vindrosen » 2-3-1970, s. 168.

[9] TORBEN BROSTRØM, *Klaus Rifbjerg - en digter i tiden* (1970), s. 213-224.

[10] *Tekstanalyser*: « Poetik », 4. årgang nr. 2-3-1971, Munksgaard, s. 242.

John. Chr. Jørgensen (i *Litterær metodelære*) [11] skriver:

« Også hos Brostrøm er den jungianske betragtning blevet taget i anvendelse i større sammenhænge, fx i analysen af *Anna (jeg) Anna* i *Klaus Rifbjerg. En digter i tiden.* Hos Brostrøm er der mulighed for en direkte eller indirekte påvirkning fra Jung til *Anna (jeg) Anna* (dvs. fra jungianismen til Rifbjerg) ».

Anna (jeg) Anna er i Juli 1974 blevet oversat til italiensk i Mondadoris serie « Scrittori italiani e stranieri ». Men i modsætning til de danske kritikere forekommer de italienske anmeldere at være lidt desorienterede. I betragtning af, at romanen er udkommet i Italien fem år efter, at den udkom i Danmark, kunne man forvente, at der var et vist kendskab til Rifbjerg; men man har åbenbart ikke fundet det umagen værd at få oplyst « hvem » denne Rifbjerg egentlig er, og der er da heller ingen af de italienske anmeldere, der hidtil har omtalt, at Rifbjerg er en af de mest kendte moderne danske forfattere og lyrikere — som bekendt blev han først kendt som lyriker.

Højst sandsynligt er romanen ikke blevet oversat til italiensk direkte fra dansk men fra et andet sprog; i hvert fald forekommer der elementære uoverensstemmelser, der tyder på, at oversætteren ikke har et særligt godt kendskab til dansk (f. eks.: « fanden og fåret », s. 35 = « il diavolo impacciato e l'angioletto cattivo », s. 40; « den tynde kaffe », s. 40 = « il caffè forte », s. 46; « Øjnene, menneskets vilde mazettireklame, ser bebrejdende på mig for denne fornærmelse », s. 39 = « gli occhi, oggetti selvaggi di reclame maschile, soltanto gli occhi mi guardano offesi per questo oltraggio », s. 45; « Spyttet på Dannebrog? Sagt at kongen var bøsse? », s. 39 = « Sputato sul castello reale? Affermato che il re è un tappo? » s. 45; « ... høre deres kønne, rustne jævne stemmer », s. 75 = « sentire la loro presenza, far sì che possa acquistare un eguale tono di voce... », s. 84).

[11] JOHN CHR. JØRGENSEN, *Litterær metodelære* (1971), s. 111.

På bogens løsbind hentyder man til Ibsen og Strindberg, og denne sammenligning er gengivet bl.a. af D. Porzio (« Panorama ») og L. G. (« Il Secolo XIX »), medens i modsætning hertil Angelo Sibilio (« Gazzetta di Parma ») skriver: « un po' troppo generosamente, nella sopraccoperta, si fa riferimento ai nomi di Ibsen, Strindberg, Bergman. In realtà né Anna, ... né il giovane... riescono ad interessarci in profondo, mentre l'inarrestabile flusso della prosa di Rifbjerg li avvolge e li fa precipitare di avvenimento in avvenimento ».

Man skriver, at Rifbjerg tilhører den gruppe af intellektuelle danskere, der forsøger at blive internationalt kendt. D. Porzio skriver, at Rifbjerg har opnået berømmelse (« è giunto alla ribalta della notorietà solo con questo denso e inquietante romanzo ») kun p.g. af denne roman.

Naturligvis kan man ikke forvente noget større kendskab i Italien til Rifbjergs forfatterskab — eller danske forfattere som helhed (især de moderne) — på grund af manglende oversættelser; men at sammenligne ham med Ibsen, Strindberg og Bergman (en norsk og en svensk forfatter og en svensk filminstruktør) giver indtryk af, at der mangler kendskab til dansk litteratur som helhed. Den nordiske litteratur bliver betragtet som et samlet begreb. Og det giver indtryk af, at man ikke har kendskab til den forskel, der trods 'nordisk samarbejde' er på de nordiske landes psyke.

At Rifbjerg er blevet kendt kun p.g. af denne roman giver et forkert indtryk af forfatteren. *Anna (jeg) Anna* må hovedsagelig betragtes som en spændingsroman — det « fantasifoster » som Rifbjerg selv omtaler i sit tidl. nævnte foredrag (og kronik). Film omsat til roman.

A. Chiaruttini (« Paese Sera ») sammenligner Annas eventyrlige rejse fra Pakistan til Danmark — hjem — med Oddysseus' rejse hjem. Han finder, at romanen er underholdende med et islæt af bitterhed og tragedie. Anna, hovedpersonen er i besiddelse af en levende humoristisk sans (den nok som bekendte danske humorisme!) der giver sig til kende i mange af bogens situationer.

« La notte » og « Corriere della Sera » bringer en ganske kort omtale af romanen og begge antyder, at handlingen hovedsagelig er at betragte som en sentimental flugt [12].

Ovenstående er hvad der hidtil er skrevet om *Anna (jeg) Anna* i Italien. Der er lagt meget vægt på det psykologiske!

Men som bekendt er der stor forskel på dansk og italiensk mentalitet og de ret upersonlige anmeldelser kan sikkert tages som et tegn på en vis usikkerhed overfor en forfatter, hvis tidligere produktion man ikke har noget kendskab til.

I hvor stort et omfang romanen vil blive accepteret af det almindelige læsende italienske publikum vil tiden så vise.

AASE TANDA BØLLINGTOFT

[12] Anmeldelser: D. PORZIO, *Anna, io Anna*, « Panorama » 12-9-74; L. G., *Ossessione con accento danese*, « Il Secolo XIX »; ANGELO SIBILIO, *Viaggio in Italia del danese Rifbjerg*, « Gazzetta di Parma » 7-11-74; ALDO CHIARUTTINI, *Uno scrittore danese, L'odissea di Anna*, « Paese Sera » 20-9-74; « La notte » 25-9-74; « Corriere della Sera » 29-12-74.

RASSEGNE

LA NORVEGIA IN ITALIA.

SCELTA BIBLIOGRAFICA DELLE TRADUZIONI DI OPERE LETTERARIE DI AUTORI NORVEGESI, STORIE DELLA LETTERATURA NORVEGESE, OPERE CRITICHE E LINGUISTICHE.

Con l'opera bibliografica « La Norvegia in Italia » viene per la prima volta presentata la letteratura riguardante la Norvegia pubblicata in Italia. Non si tratta soltanto di pubblicazioni di autori italiani o in lingua italiana, ma anche di opere in altre lingue e di autori non italiani, purché l'opera sia stata pubblicata in Italia.

La presente scelta è stata fatta prima della pubblicazione integrale della bibliografia con lo scopo di poter facilitare le ricerche degli studiosi italiani. La compilazione mira ad essere esauriente, salvo per le opere critiche su Ibsen, già raccolte da Gabriella Zappa Cacopardo nella sua eccellente bibliografia: « Henrik Ibsen in Italia. Nota bibliografica 1891-1969 », pubblicata nel 1971 come estratto di ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. XXIV, fasc. 1. Di conseguenza, della critica ibseniana la mia bibliografia comprende le opere non nominate dalla signora Cacopardo.

La scelta bibliografica è stata divisa nelle seguenti sezioni: I. Traduzioni di opere letterarie di autori norvegesi. II. Storia della letteratura norvegese. III. Linguistica. L'ordine primario è alfabetico. Si distingue fra opere generali ed opere concernenti i singoli autori. Per le tra-

duzioni di opere letterarie si distingue tra opere complessive (in ordine cronologico) ed opere singole (in ordine alfabetico) degli autori.

Vorrei porgere i miei sinceri ringraziamenti a tutti coloro che hanno in qualche modo reso possibile la pubblicazione della bibliografia. Con le borse di studio dello Stato italiano ho avuto la possibilità di trascorrere cinque mesi in Italia nel corso degli anni 1970-1972. La ricerca si è svolta nelle biblioteche italiane e, dopo il ritorno in Norvegia, si è prolungata per mezzo della corrispondenza e del prestito internazionale. Ringrazio soprattutto la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II e la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ma anche le tante altre biblioteche dove mi sono rivolta, ed in cui ho sempre ricevuto delle risposte gentili ed efficienti. La bibliografia è stata compiuta soprattutto grazie alle risorse delle biblioteche italiane.

Oslo, dicembre 1974

CECILIE WIBORG BONAFEDE
Biblioteca Reale Universitaria di Oslo

I.

TRADUZIONI DI OPERE LETTERARIE DI AUTORI NORVEGESI

Premessa.

Le traduzioni di opere letterarie norvegesi in italiano sono concentrate su pochi autori significativi: quelli di fama internazionale, già tradotti in molte lingue. Di questi risulta tradotta la maggior parte della produzione, mentre autori di minor rilievo internazionale sono stati diffusi in Italia con poche opere.

Le prime traduzioni risalgono a cent'anni fa, quando l'Italia, appena costituitasi nazione, si aprì alle correnti culturali europee. In Norvegia solo a partire dal 1830, una volta superate le depressioni culturali ed economiche successive all'indipendenza con la costituzione del 1814, si sviluppò una letteratura nazionale romantica. Si avvertiva fortemente il bisogno di un'identità culturale autonoma. Fra il 1830 e il 1840 Henrik Wergeland e Johan Sebastian Welhaven furono a capo di correnti ideologicamente opposte. Si raccolsero e pubblicarono la musica e la letteratura popolare, le ballate, le fiabe. L'*Edda* fu edita col commento del grande storiografo Peter Andreas Munch, che pubblicò anche le saghe insieme a R. Keyser e C. R. Unger. La lingua delle campagne, il « nuovo norvegese », ebbe una sua grammatica ad opera di Ivar Aasen.

Dal 1850 la vita culturale ricominciò a cercare ispirazione in Italia. Peter Andreas Munch, fondatore con Keyser della « scuola storica norvegese », scrisse la storia del suo popolo fra il 1851 e il 1863, primo straniero ad

accedere agli archivi vaticani. Dopo 400 anni di dominio culturale danese, veniva così recuperata la cultura medioevale autoctona.

La seconda metà del secolo è considerata l'epoca d'oro della letteratura norvegese per i suoi « quattro grandi »: Ibsen, Bjørnson, Kielland, Lie. Ibsen e Bjørnson erano già stati protagonisti del romanticismo norvegese, sulle orme di Welhaven e Wergeland, quando il critico danese Georg Brandes introdusse in Scandinavia, nel 1870, le nuove idee del naturalismo francese (*Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes europæiske litteratur*, « Grandi correnti nella letteratura europea del diciannovesimo secolo »). L'opera esercitò un influsso decisivo anche sulla letteratura norvegese: Ibsen e Bjørnson diventarono pionieri del brandesianesimo in Norvegia. Altri esponenti del naturalismo furono Alexander Kielland e Jonas Lie, Arne Garborg, Amalie Skram.

Dopo il 1890 il naturalismo nella letteratura norvegese viene soppiantato da un neoromanticismo che insiste sulla libertà sentimentale e fantastica e si interessa alle sorti dell'individuo più che a quelle della società. Alla generazione degli anni Ottanta, con il fervido dibattito morale e sociale che la distingueva, succede così il nuovo stile di Knut Hamsun (vincitore del premio Nobel come Bjørnson e Sigrid Undset), di Hans E. Kinck, di Gunnar Heiberg, di Johan Bojer. Solitario poeta del misticismo fu Sigbjørn Obstfelder; raffinato lirico neoromantico Vilhelm Krag.

Il secolo ventesimo vede continuare l'opera di Hamsun, ma anche riprendere vigore sul romanticismo la corrente realistica e moralistica (Nils Kjær, Herman Wildenwey, Olaf Bull). Sigrid Undset dà impulso al romanzo storico-realistico. Johan Boer, Johan Falkberget, Andreas Haukland continuano, con Peter Egge e Olav Duun, il romanzo di ambiente popolare. Negli ultimi due, come in Sigrid Undset, predomina l'interesse psicologico che fino ai nostri giorni stimolerà autori come Sigurd Hoel, Sigurd Christiansen, Cora Sandel, Johan Borgen, Arthur Omre, Tarjei Vesaas. Poeta di primo piano fra le due guerre fu Arnulf

Øverland: dotato di forti interessi sociali, si ribellò appassionatamente al nazismo e scrisse per sollevare la classe operaia.

La generazione dei lirici contemporanei è rappresentata da Inger Hagerup, Halldis Moren Vesaas, Claes Gill, Emil Boyson, Peter Holm, Stein Mehren, Georg Johannessen, Rolf Jacobsen. In prima linea nell'avanguardia letteraria, Axel Jensen.

La storia delle traduzioni italiane dal norvegese, a volte scadenti e di seconda mano, interessa soprattutto come documento di gusto e di cultura. Ne ricorderemo qui le tappe principali senza per ora entrare nel merito delle singole traduzioni.

Le prime versioni dalla letteratura norvegese furono quelle di Niccolò Schiavoni Carissimo dall'*Edda* (gli *Hávamál*, pubblicati nel 1874 sulla « Rivista europea »). Tommaso Cannizzaro le presentò in *Fiori d'oltralpe* (1882-1893) insieme alle liriche di Andreas Munch, fra cui *Viaggio di nozze alla baia di Hardanger*, ispirata al celebre quadro romantico-nazionalista di Tidemand e Gude *Brudefærden i Hardanger* e musicata dal compositore Halfdan Kjerulf. Angelo De Gubernatis presentò nella *Storia universale della letteratura* (1882-93) *Il canto di Sigurdh* e *Il canto di Atli*, nella traduzione di Italo Pizzi, come pure le poesie di Andreas Munch e di Henrik Ibsen. Fu questa la prima traduzione di Ibsen in italiano: *La nave bruciata*, scritta durante la prima sosta del poeta in Italia, da dove prova nostalgia della patria che ha lasciato con amarezza. Di Bjørnson, anche lui visitatore di Roma negli anni intorno al 1860, era già stata tradotta da Margarethe Gløersen la commedia *Sposi novelli* (1865).

Fu la casa editrice Max Kantorowicz di Milano a introdurre i drammi naturalistici di Ibsen presso il pubblico italiano. Negli anni 1892-95 videro la luce in Italia quattordici dei suoi drammi già conosciuti nel mondo. La maggior parte di essi furono tradotti dall'originale norvegese da Paolo Rindler, Enrico Polese Santarnecchi ed A. G. Amato. La casa editrice Fratelli Treves continuò la presen-

tazione dei due pionieri del naturalismo norvegese nella serie « Teatro straniero » (1894-1906) con diciotto drammi di Ibsen e due di Bjørnson: l'uno, *Un fallimento*, scritto a Roma nel 1875 (primo dramma norvegese con successo europeo) l'altro, *Oltre il potere umano*. I racconti contadini di Bjørnson, i suoi primi successi romantici, videro la luce in Italia nel 1900: *Synnøve Solbakken* nella traduzione di Mario Borsa ed *Arne* tradotto da Alessandro Tomei. Le poesie di Bjørnson e quelle di Ibsen furono pubblicate in Italia negli anni 1897-1904. Al tempo della morte di Ibsen, con l'eccezione di *Peer Gynt* e *Brand*, tradotti soltanto nel 1909 e 1910, benché concepiti in Italia negli anni 1865 e 1867, tutti i suoi drammi, che esercitarono un influsso decisivo sulla drammaturgia mondiale, erano stati presentati al pubblico italiano. Ritradotti continuamente, i drammi di Ibsen uscirono integralmente in lingua italiana soltanto dopo l'ultima guerra. L'edizione del 1959 è illustrata con opere grafiche di Edvard Munch.

Le opere di Bjørnson continuarono ad uscire anch'esse in italiano, così che nel 1910 si contava una buona scelta dei drammi, romanzi e racconti, con *Leonarda, Paolo Lange e Tora Parsberg, Le vie di Dio, Mary, Polvere, Il padre*, tutti del filone naturalistico, oltre a un paio dei suoi primi lavori, i racconti *Un buon ragazzo* e *La figlia del pescatore*. Le opere di Bjørnson (teatro, prosa) uscirono in un'edizione non integrale nel 1967 nella serie « I Nobel ».

Il terzo protagonista della letteratura naturalista norvegese, Jonas Lie, anche lui vissuto in Italia intorno al 1870, venne tradotto in italiano abbastanza tardi, ma con una buona rappresentanza delle sue opere. Il suo capolavoro, il romanzo *Una famiglia a Gilje* (1883) uscì sulla « Nuova antologia » nel 1908. *Il veggente*, il suo primo capolavoro del 1870, fu pubblicato in italiano nel 1962. Altri romanzi, *Un matrimonio, Il tre-alberi Avvenire, Le figlie del comandante* e *Il galeotto* uscirono in traduzione italiana nel 1929-1931, *Rutland* nel 1943. L'autore accenna al Risorgimento italiano nel poemetto *Faustina Strozzi* (1875), non tradotto. Un altro romanzo che meriterebbe una tra-

duzione in italiano è *Lodsen og hans hustru* (1874) (« Il pilota e sua moglie »).

Alexander Kielland, lo stilista per eccellenza della letteratura norvegese, dopo una permanenza a Parigi pubblicò le sue opere brillanti: *Noveletter* (1879) (« Novelle »), *Garman e Worse* (1880), tradotto da Ervino Pocar nel 1945, *Else* (1881), tradotto da N. Vidacovich, *Skipper Worse* (1882), tutte destinate a sferzare la società norvegese dell'epoca. Le novelle *La torbiera* e *La battaglia di Waterloo* sono state tradotte in italiano rispettivamente nel 1909 e nel 1970.

Arne Garborg ed Amalie Skram, considerevoli romanzieri del naturalismo, sono stati appena presentati in Italia. Nelle *Anime nordiche*, novelle scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti nel 1909, si trovano *Lars di Lia* di Garborg e *Memento mori* di Amalie Skram. I capolavori di Garborg sono scritti in « nuovo norvegese » (*Bondestudentar*, 1883, « Studenti contadini », *Haugtussa*, 1895, *Læraren*, 1896, « Il maestro »). Amalie Skram viene considerata l'ultima degli autori norvegesi naturalisti nel senso più autentico. *Hellemyrsfolket*, 1887-98, « La gente di Hellemyr » è il suo capolavoro.

Le fiabe norvegesi, raccolti da Asbjørnsen e Moe durante il romanticismo, videro la luce in Italia parzialmente nel 1913 fra *Le più belle favole del mondo*, poi in varie traduzioni (1925, 1945, 1960), in un'edizione integrale a cura di Alda Castagnoli Manghi nel 1962. Sono immortali e vengono lette da piccoli e grandi oggi come cento anni fa. *Draumkvæde*, il « Canto del sogno », una poesia medioevale anonima di concezione parallela alla *Divina commedia*, fu raccolta da Landstad e Moe a metà del secolo scorso ed è stata pubblicata in italiano a cura di Gianni Selvani nel 1952. Della traduzione della letteratura norrena — L'Edda, le saghe e la poesia scaldica — si sono occupati scientificamente Marco Scovazzi, Mario Gabrieli e Carlo Alberto Mastrelli.

Il grande neo-romantico di fama internazionale Knut Hamsun è stato uno degli autori norvegesi più tradotti

in italiano. Come quelle di Ibsen le sue opere sono state ripubblicate in Italia continuamente fino ai nostri giorni. Si nota una concentrazione intorno alle sue opere più lette e famose piuttosto che una presentazione integrale. La prima traduzione, del 1899, fu *Era pazzo?* (*Misteri*), un racconto fantastico uscito nel 1892, mentre *Fame*, che lo rese subito celebre nel 1888, venne tradotto soltanto nel 1921. Il famosissimo *Pan* (1894) fu presentato in Italia nel 1916 e l'altrettanto celebre *Vittoria* (1898) nel 1925. La commedia *Alle porte della gloria* uscì in Italia nel 1908. Specialmente *Fame*, *Pan* e *Vittoria* sono stati tradotti all'infinito, capolavori — assieme a *Il risveglio della terra*, pubblicato in italiano nel 1945 e frutto del periodo più realistico — per i quali Hamsun ottenne il premio Nobel. Queste opere uscirono anche in un'edizione complessiva nel 1968. Altre edizioni complessive sono state pubblicate nel 1953, 1966, 1970, contenenti anche i famosi *Racconti*, usciti in Italia per la prima volta nel 1940. *Io traditore*, scritto nel 1949 dopo la sentenza per il suo atteggiamento filonazista durante l'ultima guerra, fu pubblicato in italiano nel 1962.

Hans E. Kinck, celebre saggista, autore satirico di ispirazione popolare, i cui scritti di soggetto italiano costituiscono un gruppo speciale, fu tradotto con una novella sola, *La piccola dama bianca*.

Gunnar Heiberg, seguace di Ibsen col dramma *Tante Ulrikke*, trovò il suo stile lirico-psicologico con *Gerts Have* (« Il giardino di Gert ») e *Il balcone* (1894) reso in italiano nel 1907, come anche *La tragedia dell'amore* nel 1957.

Sigbjørn Obstfelder è stato rappresentato in Italia colla novella *Liv* in *Anime nordiche*.

Di Johan Bojer, forse più popolare all'estero che in Norvegia, venne tradotta in italiano una gran quantità di opere, fino al 1950. Fu un autore di ispirazione sociale che giunse ad un'esposizione psicologica profonda, in opere come *Un cuore ferito* (1902), *La potenza della menzogna* (1903), *La coscienza* (1908) e *Vita*, tutti tradotti presso Treves nel 1907-13. Le ultime due sono di minore importanza, mentre *Il prigioniero che canta* (1913) mostra grande

ricchezza di fantasia. Romanzi di ambiente popolare sono *Dyrendal* (1919), *Gli emigranti* (1924), l'eccellente *L'ultimo Viking* (1921), tutti usciti in italiano presso Treves nel 1926-30. *La grande fame* (1916), tradotto nel 1926, è di ispirazione religiosa; *Gente della costa* (1929), tradotto nel 1938, è forse il suo capolavoro del genere popolare. Tutte le traduzioni da Bojer rappresentano un'ottima scelta dalla sua opera, che si prolunga nel nostro secolo.

La grande autrice del ventesimo secolo Sigrid Undset ha una posizione a sé con i romanzi storici sul medioevo norvegese, considerati perfino contributi scientifici alla storia culturale norvegese. Le sue opere sono state tradotte in italiano fino ai nostri giorni. *Una donna e l'amore* (1917), pubblicato in Italia nel 1931, appartiene ai primi lavori e tratta di problemi della vita contemporanea, come *Il peccato*, tradotto nel 1933, mentre *Amore e sangue* (1909), tradotto nel 1933, è già un racconto medioevale. *L'età più bella* (1908) e *Primavera* (1914), tradotti nel 1933 e 1934, preparano anch'essi il grande romanzo *Kristin figlia di Lavrans* (*Kristin Lavransdatter*) (1920-22), che uscì integralmente nel 1942 nella traduzione di Evelina Bocca. Un capitolo ne era già stato pubblicato sulla « Nuova antologia » nel 1929. Il romanzo contemporaneo *Jenny*, suo primo successo nel 1911, fu tradotto in italiano nel 1945. *Undici anni* (1934), ricordi d'infanzia, uscì in Italia nel 1947, e l'altro grande romanzo medioevale, *Olav Audunssøn* (1925-27) nel 1951, tradotto da Piero Malvano. La fede cattolica, alla quale si era convertita nel 1925, fu un potente stimolo alle sue opere. L'ultimo libro dell'autrice fu una biografia di Caterina da Siena (1951), pubblicata anche in italiano.

Tra gli scrittori di ambiente popolare Johan Falkberget venne tradotto in italiano da Mario Gabrieli nelle *Più belle pagine delle letterature della Scandinavia*, 1961. Di Andreas Haukland, tipico rappresentante del genere, sono stati tradotti i racconti *Il mare* e *Le grandi foreste* da Giovanni Bach nel 1930. Peter Egge col dramma *Frida Brem*, tradotto nel 1941, mostra una psicologia più profonda come Olav Duun, il grande psicologo della letteratura norvegese,

il cui capolavoro *Odino*, una saga di famiglia contadina, fu tradotto di Giacomo Prampolini nel 1931. *Tormentosa inchiesta*, a cura dello stesso traduttore, 1938, è un romanzo tardo di più grande serenità. Olav Gullvaag ottenne riconoscimento internazionale col romanzo storico *Luce sulla vallata* (1930), tradotto nel 1957. Bjørn Rongen viene rappresentato con un libro per ragazzi.

Altri autori, come la Undset, Egge e Duun dotati di vivo interesse psicologico, sono rappresentati in Italia: Sigurd Christiansen (« Due vivi e un morto ») e Tarjei Vesaas, scrittore eminente in « nuovo norvegese », premiato a Venezia nel 1953 per il racconto *Il cavaliere selvaggio*, pubblicato sulla « Nuova antologia » lo stesso anno. Il suo romanzo *Il perdigiorno* fu tradotto nel 1963. Altri autori, come Johan Borgen, Cora Sandel, Torborg Nedreaas, Arthur Omre, Nils Johan Rud, Camilla Carlson e lo stesso Vesaas furono presentati nella collana « Le più belle novelle di tutti i paesi », a cura di Domenico Porzio, 1956-64.

La nuova generazione di poeti lirici è stata presentata al pubblico italiano dalla poetessa Ines Vecchietti Eknes sul « Giornale dei Poeti ». Inger Hagerup, presentata nelle *Più belle pagine delle letterature della Scandinavia*, è vicina spiritualmente a Øverland.

Sigrid Boo, Haakon Bugge Mahrt, Lars Hansen, Axel Kielland e Synnøve Christensen sono ottimi autori del genere più leggero. Aimée Sommerfelt, scrittrice di libri per ragazzi, ha messo in luce i problemi dei paesi sottosviluppati. I suoi libri si distinguono per un impegno etico molto elevato e sono stati tradotti in tutte le lingue.

Nei nostri tempi il lavoro di traduzione si è esteso ad un autore settecentesco, il grande commediografo Ludvig Holberg, presentato con una delle sue opere più famose, *Jeppe della montagna* (1723) nel *Teatro norvegese*, 1957, a cura di Clemente Giannini. Holberg visitò i paesi europei, fu a Roma nel 1715-16 (a quell'epoca ci si arrivava a piedi), e fu influenzato dalla commedia dell'arte, dalla commedia classica e soprattutto da Molière. È un esponente del pensiero europeo illuminista più libero ed ardito.

Le traduzioni letterarie dal norvegese in italiano de-

notano un lavoro imponente ed un interesse per la nostra cultura fuori del comune. Si può forse dire che quell'interesse è una risposta a quello degli stranieri che vennero in cerca d'ispirazione presso le fonti della cultura italiana. La quantità e la qualità delle opere tradotte rendono possibile una conoscenza approssimativa delle principali correnti letterarie norvegesi. Molto rimane sempre da fare, soprattutto per migliorare il livello delle traduzioni; ci si augura che, oltre ai grandi autori messi in luce, si trovi anche la possibilità di rendere in italiano altri aspetti del retaggio letterario norvegese.

OPERE GENERALI.

1) ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze, G. C. Sansoni, 1909. XI, 346 p. ritratti. ill. Norvegia, p. 273-344. (Bjornson, B.. Arne, cap. I. - Il padre. - Lie, Jonas. L'aquila madre. - Garborg, Arne. Lars di Lia. - Skram, Amalie. Memento mori. - Hamsun, Knut. Schiavi d'amore. - Kielland, Alexander. La Torbiera. - Obstfelder, Sigbjørn. Liv.).

2) ANTICHE saghe islandesi. Eyrbyggja saga. Eiriks saga Rauda. Vatnsdoela saga. Hallfredar saga.
Introduzione, traduzione e note di Marco Scovazzi. Varese, Multa Paucis, 1963. XVI, 321 p.
Recensione di Mario Gabrieli in « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione germanica. VII, 1964, p. 228-289.
Ed. 1973. Torino, G. Einaudi. XVII, 262 p.

3) BONER, Edoardo Giacomo. Leggende boreali. Milano, Emilio Quadrio Editore, 1886. 160 p. Poeti e poetastri. Creazione, distruzione, rigenerazione. Gli ammaestramenti d'Odino. Volundr. Il mulino fatato. La scienza del Nord. La principessa degli ontani. L'uomo del mare. Sigurd.

4) CANNIZZARO, Tommaso, ed., vide
FIORI d'oltralpe: saggio di traduzioni poetiche di Tommaso Cannizzaro. Messina 1882-93.

5) CINQUANT'anni di poesia nordica. A cura di Mario Gabrieli. Trad. di Silvia De Cesaris Epifani. Roma, Tip. Bardi, 1967.

LXXIV, 275 p. (Quaderno degli Annali. Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. IV.)
Traduzioni di H. Ibsen (da Peer Gynt, Digte), p. 1-29. Di A. Øverland (Il sonno), p. 137-139.
Recensione di Augusto Guidi (Poesia moderna in Scandinavia) in « L'Italia che scrive » (Roma) Anno 50/1967, p. 173-174.

6) CONTALDI, FRANCESCO. Rime Nordiche. Whitman, Poe, Tennyson, Munch, Biörnson, Ibsen. Versioni ritmiche. Giulianova, Prem. Stab. Tip. del Commercio, 1900. 46 p.

7) FAVOLE nordiche. A cura di J. Bernabò, J. Cinti, G. Falzone Fontanelli e L. Lipparini. Bologna, Edizioni Giuseppe Malipiero, 1961. 102 p. con ill. di R. Sgrilli. (Lo scaffale delle favole.)

8) FIORI d'oltralpe: saggio di traduzioni poetiche di Tommaso Cannizzaro. Messina, tip. dell'autore, 1882-93. 2 vol.
Vol. 2. Andreas Munch. Viaggio di nozze nella baia di Hardanger, p. 273-274. Tit. orig. Der aander en tindrende Sommerluft. - Andreas Munch. A B. Rasmus Anderson. La Norvegia in America. p. 275. Tit. orig. Til fjerne Vesten fra dit Skjød uddrage. - Havàmàl (frammento), p. 294-299. Tit. orig. Hávamál. - Il canto di Vegtam o i sogni di Baldero, p. 300-304. Tit. orig. Balders drøm. - Frammenti dell'Edda antica, p. 341. Tit. orig. Fra Den eldre Edda. - Dalla Voluspá, p. 342. Tit. orig. Fra Voluspá. - Morte di Balder, p. 342. Tit. orig. Balders død.

9) GABRIELI, MARIO, ed., vide
CINQUANT'anni di poesia nordica. Roma 1967.

10) GABRIELI, MARIO, ed., vide
LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

11) GABRIELI, MARIO, ed., vide
LA POESIA scaldica norrena. Introduzione e testi. A cura di Mario Gabrieli. Roma 1962.

12) GIANNINI, CLEMENTE, ed., vide
TEATRO norvegese. A cura di Clemente Giannini. Milano 1957.

13) LE PIÙ belle favole del mondo. Milano, Antonio Vallardi, 1913. 422 p. ill. Il mulino in fondo al mare, p. 57-62. Caprona e Vitellina, p. 270-276. I tre ciclopi e il garzoncello, p. 364-366. Tit.

orig. Kvernen som står og maler på havsens bunn. Lurvehette. Småguttene som traff trollene på Hedalsskogen.

14) LE PIÙ belle fiabe. Con 16 tavole a colori di Giorgio De Gaspari. Milano, Antonio Vallardi, 1945. 373 p. ill. Il mulino in fondo al mare, p. 51-55. Caprona e Vitellina, p. 241-246. I tre ciclopi e il fanciullo, p. 325-327. Tit. orig. Kvernen som står og maler på havsens bunn. Lurvehette. Småguttene som traff trollene på Hedalsskogen.

15) LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Prefazione di Mario Bonfantini. Indice biografico di Paolo Casini. Roma, Gherardo Casini, 1951-54. 2 vol. XVI, 1280 p. 24 tav. XI, 971 p. 4 tav. Hamsun, Knut. Schiavi dell'amore. Trad. di Clemente Giannini. Tit. orig. Kratskog: Kjærlighetens slaver. Vol. I, p. 1250-1256. - Hamsun, Knut. Voci di vita. Trad. di Clemente Giannini. Tit. orig. Kratskog: Livets Røst. Vol. I, p. 1256-1260. - Kinck, Hans E. La piccola dama bianca. Trad. di Clemente Giannini. Tit. orig. Den hvite lille dame Vol. II, p. 953-958.
2ª ed. 1954-1957. 3ª ed. 1957.

16) LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, Aldo Martello Editore, 1956-1964.
1956. Johan Borgen. Anche gli alberi crescono. Trad. di Francesca Viola Lundgren. P. 31-43. Tit. orig.. Elsk meg bort fra min bristende barndom. - 1957. Cora Sandel. Felicità. Trad. di Francesca Viola Lundgren. P. 37-54. Tit. orig.. Lykken. - 1958. Torborg Nedreaas. Fiori di primavera a settembre. Trad. di Francesca Viola Lundgren. P. 23-35. Tit. orig.. Smørblomst i september. - 1959. Arthur Omre. La vettura dell'amore. Trad. di Francesca Viola Lundgren. P. 19-30. Tit. orig.. Kjærlighetsvognen. - 1960. Nils Johan Rud. Ballo sull'isola. Trad. di Francesca Viola Lundgren. P. 21-29. Tit. orig.. Dans på øya. - 1962. Tarjei Vesaas. La ragazza Hild. Trad. di Kenneth G. Chapman e Lidia Lax. P. 13-26. Tit. orig. 21 år. - 1964. Camilla Carlson. Di prima estate. Trad. di Bruno Maffi. P. 35-39. Tit. orig.. Tidlig på sommeren.

17) LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano, Nuova Accademia, 1961. P. 3-516. 17 tavv. ill. (Pagine delle letterature di tutto il mondo. Dir.: Eugenio Montale.) (Thesaurus litterarum). Scelta da: L'Edda, le Saghe, Poesia scaldica, Ludvig Holberg, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Alexander Kielland, Jonas Lie, Knut Hamsun, Johan Falkberget, Tarjei Vesaas, Arnulf Øverland, Inger Hagerup.

18) POESIA scaldica. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

19) LA POESIA scaldica norrena. Introduzione e testi. A cura di Mario Gabrieli. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962. X, 114 p. (Pubblicazioni della Scuola di filologia moderna dell'Università di Roma. 9.) Contiene: Sonatorrek, di Egill Skallagrímsson. Erfidrápa di Hallfrøðr Óttarson. Darraðarljóð. Sólarljóð.
Vide anche Scovazzi, Marco. Antologia delle letterature nordiche, p. 49-55 (Egill Skallagrímsson.), p. 241-257 (Canto del sole.).

20) PORZIO, Domenico, ed., vide
LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano 1956-1964.

21) SCOVAZZI, Marco, ed., vide
ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

22) SCOVAZZI, Marco. Antologia delle letterature nordiche. Milano, F.lli Fabbri, 1970. 397 p. (Letteratura universale. Vol. 28.) La letteratura norrena, p. 7-55, 241-257. La letteratura norvegese, p. 279-390.

23) TEATRO norvegese. A cura di Clemente Giannini. Milano, Nuova Accademia, 1957. 796 p. 14 tavv. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.)
Contiene: Ludvig Holberg, Jeppe della montagna ovvero Il contadino trasformato. (Jeppe paa Bjerget) - Henrik Ibsen. Brand. - Peer Gynt. - Fantasmi. (Gengangere.) - La donna del mare. (Fruen fra havet.) - Bjørnstjerne Bjørnson. Leonarda. - Al di là delle nostre forze. (Over Ævne. I.) - Gunnar Heiberg. La tragedia dell'amore. (Kjærlighedens Tragedie.) - Knut Hamsun. Alle porte del regno. (Ved Rigets Port.)

SINGOLI AUTORI.

ASBJØRNSEN. Peder Christen

24) ASBJØRNSEN. Peder Christen. Cuor contento e altre fiabe. Milano, Bietti, 1962. cc. [40]. fig. tav. (Girotondo. N. 2). Tit. orig. Gutten som ville fri til datter til mor i kroken.

25) ASBJØRNSEN, Peder Christen e MOE, Jørgen. Fiabe norvegesi. (Norske folkeeventyr.) A cura di Alda Castagnoli Manghi.

Prefazione di Vittorio Santoli. Torino, Giulio Einaudi, 1962. P. III-XXIV, 650. 15 tavv. (I millenni. 57.)
Recensione di Mario Gabrieli in « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione germanica. V, 1962, p. 299-300.
Vide anche SCOVAZZI, Marco. Antologia delle letterature nordiche, p. 299-305. (Håken Barbadirame (Håken Borkenskjegg)).

26) ASBJØRNSEN, Peder Christen. Il libro delle fate scandinave. Traduzione di Ida Lori. Illustrato da C. Tallone. Milano, Casa Edit. tip. Bietti, 1925. 232 p.
Ed. 1962. cc. [16]. fig. (Album. 6.)

27) ASBJØRNSEN, Peder Cristen. Magia nordica. Fiabe norvegesi. Traduzione [dal norvegese] e prefazione di Mario Borsa. Milano, Ulrico Hoepli, 1945. 277 p. 25 incisioni.

28) ASBJØRNSEN, Peder Christen. Racconti popolari norvegesi. (Norske folkeeventyr.) Versione di Aldo Fulizio. Catania, Edizioni Paoline, 1960. 178 p. (Maestri. Narrativa. 121.)

29) ASBJØRNSEN, Peder Christen. vide anche LE PIÙ belle favole del mondo. Milano 1913.

30) ASBJØRNSEN, Peder Christen, vide anche LE PIÙ belle fiabe. Milano 1945.

31) ASBJØRNSEN, Peder Christen. vide anche PRAMPOLINI, Giacomo. Storie di mezzo mondo. Milano, Bietti, 1972. (Collana Fantasia. Serie II. No 58) P. 77-80: Il Marito bisbetico. (Mannen som skulle stelle hjemme.) - La Moglie bisbetica. (Kjerringa mot strømmen.)

BERGSSON, Nikulás

32) SCOVAZZI, Marco. Il viaggio in Italia del monaco islandese Nikolás. [Nikulás Bergsson, Leiðarvísir.] - Nuova rivista storica (Milano) vol. 51/1967, p. 358-362.

BJØRNSON, Bjørnstjerne
Opere complessive (In ordine cronologico)

33) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Novelle rustiche. Trad. di E. Budan. Udine, Del Bianco, 1901.
Edizione non trovata nelle biblioteche italiane.

34) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Teatro. I. Al di là delle nostre forze. (Over Ævne.) II. Quando fiorisce il vino nuovo. (Når den ny vin blomstrer.) A cura di Ervino Pocar. Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1931. 282 p. tav. (Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri. 5)
1ª ristampa 1942.
2ª ristampa 1953.
3ª ristampa 1959.
Nuova edizione 1966. 406 p. tav.: Al di là delle forze. - Paolo Lange e Tora Parsberg. - Quando fiorisce il vino nuovo.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 354-360. (Quando fiorisce il vino nuovo, atto II, scena prima.)

35) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. (Stöv.) Il Padre. (Faderen.) Traduzione autorizzata dal norvegese di Carlo Piazza. Milano, Sperling e Kupfer, 1939-1940. 130 p. (Collana Narratori nordici, curata da Lavinia Mazzucchetti. N. 6.)

36) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere e altri racconti. Trad. [dal norvegese] di Ervino Pocar. Milano, IEI, Ist. Ed. Italiano, 1945. 189 p. (Narratori. 4.) Tit. orig. Støv.

37) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. I romanzi. Bandiere sulla città e sul porto. (Det flagger i byen og på havnen.) Sulle vie di Dio. (Paa Guds veje.) Mary. (Mary.) Traduzione [dal norvegese] da Ervino Pocar. Ill. da Mariano Leone. Milano, Ultra, 1946. 877 p. ritratto. 8 tavv. (I Titani di tutte le letterature.)

38) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

39) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Drammi e racconti. Trad. di M. Attardo Magrini, E. Pocar. Milano, Fabbri, 1964. 439 p. (I Premi Nobel per la letteratura. 4).
Contiene: Al di là delle forze. (Over Ævne. I. II.) - Polvere. (Støv.) - Mani di mamma. (Mors Hænder.)
Contiene anche: Il conferimento del premio Nobel a B. B., di G. Ahlström. Discorso ufficiale di C. D. af Wirsén per il conferimento del premio Nobel a B. B.. La vita e l'opera di B. B., di E. Pocar.

40) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Le opere: Teatro, prosa. Pref. di Carlo Picchio. Trad. di vari. Milano, Club degli editori, Verona,

A. Mondadori, Torino, UTET, 1967. XL, 766 p. 1 ritratto. (Scrittori del mondo: I Nobel.)
Contiene: Leonarda. Trad. di Clemente Giannini. - Amore e geografia. (Geografi og Kjærlighed.) Trad. di Carlo Picchio. - Paolo Lange e Tora Parsberg. (Paul Lange og Tora Parsberg.) Trad. di Ervino Pocar. - Arne. Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - Mary. Trad. di Ervino Pocar. - Synnöve Solbakken. Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - Una nuova rotta estiva. (En ny feriefart.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - Polvere. (Stöv.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - Il padre. (Faderen.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi.

41) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Vide anche CONTALDI, FRANCESCO. Rime Nordiche. Giulianova 1900.

BJØRNSON, BJØRNSTJERNE
Opere singole (In ordine alfabetico)

42) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Oltre il potere nostro: dramma in due atti, tradotto con l'autore e per l'autore, da Ugo Ojetti. Milano, F.lli Treves, 1895. VII, 92 p. (Teatro straniero. 61.) Tit. orig. Over Ævne. I.

43) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Al di 11 delle forze umane. Dramma in quattro atti. - Nuova antologia (Roma) vol. 222/1908, p. 371-404, 602-625. Tit. orig. Over Ævne.

44) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Al di là delle nostre forze. (Over Ævne.) - BJØRNSON, B.. Teatro. A cura di Ervino Pocar. Torino 1931 P. 21-183. (Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri. 5.) Ristampa 1942, 1953, 1959, nuova ed. 1966.

45) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Al di là delle nostre forze. Dramma in due atti. Trad. dall'originale norvegese di Ervino Pocar. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. P. 587-635. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) Tit. orig. Over Ævne. I.

46) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Al di là delle forze. (Over Ævne. I. II.) Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. Drammi e racconti. Milano 1964. P. 65-343. (I Premi Nobel per la letteratura. 4.).

48) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Amore e geografia. (Geografi og Kjærlighed.) Trad. di Carlo Picchio. - BJØRNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 67-169. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

48) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Arne. Racconto tradotto dall'originale norvegese da Alessandro Tomei. Unica traduzione autorizzata. Città di Castello, Lapi, 1900. 173 p. ritratto. (Collezione Alba. 18.) Tit. orig. Arne.

49) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Arne. Cap. I. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 277-280.

50) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Anime in pena. Romanzo. Traduzione dal francese di Enzo Gemignani. Milano, Sonzogno, 1936. 80 p. (Romantica economica. N. 81.) Tit. orig. Arne.

51) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE: Arne. Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - BJØRNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967, P. 273-402. (Scrittori del mondo. I Nobel.)

52) BJØRNSON. BJØRNSTJERNE. Bandiere sulla città e sul porto. (Det flagger i byen og på havnen.) Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. I romanzi. Milano 1946. (I Titani di tutte le letterature.) P. 23-405.

53) BJØRNSON. BJØRNSTJERNE. Un buon ragazzo. Versione italiana di V. Almanzi. Milano, Soc. ed. milanese, 1909. 93 p. (La Biblioteca per tutti. N. 24.) Tit. orig. En glad gut.

54) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Il fallimento. Commedia in 4 atti. Milano, Max Kantorowicz, 1894. (Teatro contemporaneo internazionale. 10.).
Edizione non trovata nelle biblioteche italiane.

55) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Un fallimento: commedia in quattro atti. Milano, F.lli Treves, 1894. 121 p. (Teatro straniero. 57.) Tit. orig. En Fallit.

56) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. La figlia del pescatore. Romanzo. Trad. dall'originale, autorizzata dall'autore, di Alessandro Tomei. Roma, Frank, 1910. XVI, 134 p. ritratto. Tit. orig. Fiskerjenten.

57) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. La Signora Falk. Commedia in quattro atti. Versione libera dal norvegiano di Margrethe Consoli Glöersen. Catania, Barbagallo e Scuderi, 1897. 74 p. Edizione di soli cento esemplari fuori commercio. Tit. orig. Leonarda.

58) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Leonarda: commedia in quattro atti. Prima traduzione italiana di Alfredo Moscariello. Napoli s.a. 2, 110 ff. Dattiloscritto. Tit. orig. Leonarda.

59) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Leonarda. Commedia in quattro atti. Trad. autorizzata di Alfredo Moscariello. Milano, Soc. Ed. Sonzogno, 1904. 102 p. (Biblioteca Universale. 318.) Tit. orig. Leonarda.
Rist. 1928.

60) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Leonarda. Dramma in quattro atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. P. 531-585. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) Tit. orig. Leonarda.

61) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Leonarda. Trad. di Clemente Giannini. - BJØRNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 3-66. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

62) BJØRNSON. BJØRNSTJERNE. Mani di mamma. (Mors Hænder.) Trad. di Ervino Pocar. - BJORNSON, B.. Drammi e racconti. Milano 1964. P. 393-429. (I Premi Nobel per la letteratura. 4.)

63) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Mary. Romanzo. Milano, F.lli Treves, 1907. 327 p. (I migliori e più recenti romanzi stranieri.) Tit. orig. Mary. 2ª ed. 1911. (Biblioteca Amena. 805.)

64) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Mary. A cura di Arturo Petronio, dalla edizione originale norvegese del 1906. Milano, Ultra, 1944. 237 p. (Ghirlanda. Romantica rara universale. No. 4.) Tit. orig. Mary.

65) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Mary. Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. I romanzi. Milano 1946. P. 129-877. (I Titani di tutte le letterature.)

66) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Marr. Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 403-561. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

67) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Una nuova rotta estiva. (En ny feriefart.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - BJØRNSON, B... Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 677-702. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

68) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Il padre. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 281-284.

69) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Il Padre. (Faderen.) Trad. di Carlo Piazza. - BJORNSON, B.. Polvere. Il Padre. Milano 1940. (Collana narratori nordici. VI.)

70) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Il padre. (Faderen.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi. - BJORNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. p. 755-760. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

71) BJØRNSON, BJORNSTJERNE. Paolo Lange. Dramma in tre atti. Roma, Nuova Antologia, 1906. P. 190-209, 380-413. Estratto dal vol. 207. Tit. orig. Paul Lange og Tora Parsberg.

(72) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Paolo Lange e Tora Parsberg (Paul Lange og Tora Parsberg.) - BJØRNSON, B.. Teatro. A cura di Ervino Pocar. Nuova ed.. Torino 1966.

73) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Paolo Lange e Tora Parsberg. (Paul Lange og Tora Parsberg.) Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 171-269. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

74) BJORNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. Novella. Tradotta dall'originale norvegese, da A. C. e S. K.. - Nuova antologia (Roma) vol. 218/1908, p. 212-237. Tit. orig. Støv.
Estratto.

75) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. (Støv.) Trad. di Carlo Piazza. - BJØRNSON, B.. Polvere. Il padre. Milano 1940. (Collana narratori nordici. VI.)

76) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. (Støv.) Trad. di Ervino Pocar. - BJORNSON, B.. Polvere e altri racconti. Milano 1945. (Narratori. 4.)

77) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. (Støv.) Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. Drammi e racconti. Milano 1964. P. 347-391. (I Premi Nobel per la letteratura. 4.)

78) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Polvere. (Støv.) Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi - BJØRNSON, B. Le opere: Teatro, prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 703-754. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

79) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Quando fiorisce il vino nuovo. (Når den ny vin blomstrer.) - BJORNSON, B.. Teatro. A cura di Ervino Pocar. Torino 1931. P. 185-279. (Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri. 5.) Ristampa 1942, 1953, 1959, nuova ed. 1966.

80) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Il re. Versione di F. Fontana. Milano, Fontana e Mondaini Edit., 1898. 153 p. (Biblioteca civile. N. 1.) Tit. orig. Kongen.

81) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Sposi novelli. Commedia in due atti, tradotta dal norvegiano da Margarethe Glöersen. Milano, Carlo Barbini, 1881. 56 p. (Biblioteca Ebdomadaria Teatrale. 817.) Tit. orig. De Nygifte.

82) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Synnøve Solbakken. Racconto della campagna norvegese. Trad. e pref. di Mario Borsa. Milano, Baldini e Castoldi, 1900. XXXI, 245 p.
Tit. orig. Synnøve Solbakken.
2ª ed. 1920.

83) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Synnøve Solbakken. Traduzione di Mario Borsa. Milano, Ist. edit. italiano, 1919. 287 p. Tit. orig. Synnøve Solbakken.

84) BJORNSON, BJØRNSTJERNE. La fattoria nel sole (Synnöve Solbakken). Racconto della campagna norvegese. Pref. e trad. di Mario Borsa. Milano, Giovanni Bolla, 1928. 205 p. Tit. orig. Synnöve Solbakken.

85) BJØRNSON, BJØRNSTJERNE. Synnøve Solbakken. [Trad. dal norvegese] a cura di Olga Helmquist. Milano, Ultra, 1945. 194 p. (Ghirlanda. Romantica rara universale. 12). Tit. orig. Synnøve Solbakken.

86) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Synnøve Solbakken. Trad. di J. Kaipl e M. V. Santiprosperi - BJØRNSON, B, Le opere: Teatro prosa. Milano, Verona, Torino, 1967. P. 563-676. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

87) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Le vie di Dio. Romanzo. Versione italiana di Alfredo Tovajera. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 196 p. Tit. orig. Paa Guds Veje.
Rist. 1895.

88) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Le vie di Dio. Trad. di A. Tovajera. Milano, F.lli Treves, 1931. 245 p. (Nuova Biblioteca Amena. 4.) Tit. orig. Paa Guds Veje.
2ª ed. Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933. Ed. Milano, Treves, 1937. 259 p. (I migliori romanzi stranieri.)

89) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Sulle vie di Dio. (Paa Guds veje.) Trad. di Ervino Pocar. - BJØRNSON, B.. I romanzi. Milano 1946. P. 409-727. (I Titani di tutte le letterature.)

BOJER, Johan

90) BOJER, Johan. La casa e il mare. Romanzo. Traduzione dall'edizione originale di Zino Zini. Milano, F.lli Treves, 1937. 313 p. Tit. orig. Huset og havet.
2ª Ed. Milano, Garzanti, 1948. (Amena. 23).

91) BOJER, Johan. La casa sulla sabbia. Traduzione [dal norvegese] di Maria Picolli. Milano, E.L.I., 1944. 277 p. (Romanzieri di ieri e di oggi. 5.) Tit. orig. Huset og Havet.

92) BOJER, Johan. La coscienza (Erik Evje). Romanzo. Traduzione dal norvegese di H. M. Hansen, unica autorizzata. Milano, F.lli Treves, 1909. 340 p. (I migliori e più recenti romanzi stranieri.) Nuova edizione economica 1914. (Biblioteca Amena. N. 859.) Tit. orig. Vort Rige.

93) BOJER, Johan. Un cuore ferito. Romanzo. Trad. dal norvegese (unica autorizzata) di Giulia Peyretti. Milano, F.lli Treves, 1907. 269 p. (I migliori e più recenti romanzi stranieri.) Tit. orig. En pilgrimsgang.
Nuova edizione economica 1916. (Biblioteca Amena. 897.)

94) BOJER, Johan. Dyrendal. Di Johan Boyer. Trad. di Fabia Fagetti. Milano, Bietti, 1930. 352 p. (Biblioteca novissima. N. 43.) Tit. orig. Dyrendal.
Rist. 1933. (Biblioteca reclame. N. 22.)

95) BOJER, Johan. Gli emigranti. Romanzo. Trad. di Rosina Binetti. Milano, F.lli Treves, 1926. XVI, 396 p. con ritratto. Tit. orig. Vor egen stamme. Ed. 1934. (Scrittori stranieri moderni.)

96) BOJER, Johan. Gente della costa. Romanzo. Traduzione dall'edizione originale di Giuseppina Ripamonti Perego. Milano, F.lli Treves, 1938. 311 p. (I migliori romanzi stranieri.) Tit. orig. Folk ved sjøen.

97) BOJER, Johan. La grande fame. Romanzo. A cura di Gian Dauli. Milano, Modernissima, 1926. 315 p. (Collezione Scrittori d'oggi.) Tit. orig. Den store Hunger.
2ª ed. Milano, Delta, 1930.

98) BOJER, Johan. La grande fame. Traduzione [dal norvegese] di Gian Dauli. Roma, E.L.I., 1945. 356 p. (Collezione Oceano, dir. da P. Berretta. Vol. 4.) Tit. orig. Den store Hunger.
2ª ed. 1946.
3ª ed. 1947.
4ª ed. 1948.
5ª ed. 1949.

99) BOJER, Johan. La potenza della menzogna. Romanzo. [Trad. dal norvegese.] Milano, F.lli Treves, 1907. 327 p. (I migliori e più recenti romanzi stranieri.) Tit. orig. Troens magt.
Nuova edizione economica 1916. (Biblioteca Amena. 891.)
Rist. 1935. (Scrittori stranieri moderni.)

100) BOJER, Johan. Il prigioniero che canta. Romanzo tradotto da L. Krag e Gian Dauli. Milano, Dauliana, 1929. 191 p. (Collezione Ultra. 1.) Tit. orig. Fangen som sang.

101) BOJER, Johan. Il prigioniero che canta. Romanzo trad. di Gian Dauli. Roma, E.L.I., 1945. 296 p. (Oceano. Collezione dir. da P. Berretta. Vol. 3.) Tit. orig. Fangen som sang.
2ª ed. 1946.
3ª ed. 1947.
4ª ed. 1948.
5ª ed. 1949.

102 BOJER, JOHAN. Sogno sull'abisso. [Trad. dal norvegese.] Romanzo. Milano, S.A.C.S.E., 1942. 270 p. Tit. orig. Vort rike.

103) BOJER, JOHAN. L'ultimo Viking: Romanzo. Milano, Fratelli Treves, 1926. 299 p. Tit. orig. Den siste viking.

104) BOJER, JOHAN. Vita. Romanzo. Traduzione (unica autorizzata) dal norvegese, di S. Friedmann. Milano, F.lli Treves, 1913. 311 p. (I migliori e più recenti romanzi stranieri.) Tit. orig. Liv.
Rist. 1925. (Biblioteca Amena. 1011.)

BOO, SIGRID

105) BOO, SIGRID. Cameriera per scommessa. Romanzo. Milano, A. Mondadori, 1933. 112 p. (I romanzi della Palma. No. 17.) Tit. orig. Vi som går kjøkkenveien.

BORGEN, JOHAN

106) BORGEN, JOHAN. Anche gli alberi crescono. Trad. di Francesca Viola Lundgren. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1956. P. 31-43. Tit. orig. Elsk meg bort fra min bristende barndom.

BOYESEN, HJALMAR HJORTH

107) BOYESEN, HJALMAR HJORTH. Fra cielo e mare: Racconti nordici. Milano, F.lli Treves, 1890. 169 p. ill. (Biblioteca illustrata del mondo piccino. 14.) Tradotti dalle edizioni « Modern Vikings » e « Boyhood in Norway ».

BOYSON, EMIL

108) BOYSON, EMIL. Alba di primavera nordica. - Si scioglie la neve. Traduz. di Ines Vecchietti Eknes. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XIX, N. 11-12, novembre-dicembre 1972. p. 2. Tit. orig. Nordisk vår-skumring - Sne-løsing.

BUGGE MAHRT, HAAKON

109) BUGGE MAHRT, HAAKON. Nella tormenta. Romanzo. Traduzione dal norvegese di Bruno Ducati. 2ª edizione. Milano, Garzanti, 1939. 256 p. Tit. orig. Orkanen. (1936).
3ª ed. 1940.

CARLSON, CAMILLA

110) CARLSON, CAMILLA. Di prima estate. Trad. di Bruno Maffi. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1964. P. 35-39. Tit. orig. Tidlig på sommeren.

CHRISTENSEN, SYNNØVE, pseud. (Mai Lindegård)

111) CHRISTENSEN, SYNNØVE, pseud. (Mai Lindegård.) Sono una donna norvegese. Relazione di fatti avvenuti. Unica traduzione autorizzata dal norvegese di Giulio Salvi. Milano, A. Mondadori, 1946. 231 p. (Medusa. I grandi narratori d'ogni paese. 160.) Tit. orig. Ja, jag är en norsk kvinna.

CHRISTIANSEN, SIGURD

112) CHRISTIANSEN, SIGURD. Due vivi e un morto. Romanzo. Trad. autorizzata dal norvegese di Jacopo Marini. Milano, Mondadori, 1933. 96 p. (I romanzi della palma. N. 33.) Tit. orig. To levende og en død.

DARRAÐARLJÓÐ

113) DARRAÐARLJÓÐ. - LA POESIA scaldica norrena. A cura di Mario Gabrieli. Roma 1962.

DRAUMKVÆDE

114) DRAUMKVÆDE. Il canto del sogno. [Anonimo norvegese]. A cura di Gianni Selvani. Firenze, Ediz. Fussi - Sansoni, 1952. 93 p. 2 tavv. (Il Melagrano. Scritti rari e rappresentativi di poesia e pensiero in versioni d'arte, con testo a fronte. 101-102.) Vide anche SCOVAZZI *MARCO*. Antologia delle letterature nordiche, p. 279-288.

DUUN, OLAV

115) DUUN, OLAV. Odino. Trad. dal norvegese di Giacomo Prampolini. Milano, Sperling & Kupfer, 1931. 327 p. (Narratori nordici. 12. 13.) Tit. orig. Juvik-folket.

116) DUUN, OLAV. Tormentosa inchiesta. Traduzione di Giacomo Prampolini. Milano, Sperling e Kupfer, 1938. 270 p. (Narratori nordici. 23.) Tit. orig. Ettermæle.

EDDA

117) EDDA. Hávamál. (La canzone dell'Alto. La canzone di Loddfáfnir.) Trad. di Niccola Schiavoni Carissimo. - La Rivista europea (Firenze) vol. 4/1874, p. 454-464. Tit. orig. Hávamál.

118) EDDA. Il canto di Atli, tradotto in versi da Italo Pizzi [Atlakviða]. Parma. Ferrari. 1876. 16 p.

119) EDDA. Il canto di Sigurdh. Il canto di Atli. Parafrasi di Italo Pizzi. - DE GUBERNATIS, ANGELO. Storia universale della letteratura. Milano, U. Hoepli, 1882-1885. Vol. 4. Parte prima. Epopee nazionali. IX. Epopea scandinava, p. 307-332. Tit. orig. Sigurðarkviða. Atlakviða.

120) PIZZI, ITALO. Antologia epica tratta dalle principali epopee nazionali, ad uso delle scuole. 2ª ed. Torino, Loescher, 1891. IV, 352 p. Edda, p. 222-255.
1ª ed. 1877.

121) EDDA antica. Havámál (frammento). Il canto di Vegtam o i sogni di Baldero. Frammenti dell'Edda antica. Dalla Voluspá. Morte di Balder. - FIORI d'oltralpe: saggio di traduzioni poetiche di Tommaso Cannizzaro. Messina, tip. dell'autore, 1882-93. Vol. 2, p. 294-299, 300-304, 341, 342. Tit. orig. Hávamál. Balders drøm. Fra den eldre Edda. Fra Vóluspá. Balders død.

122) EDDA antica. Hávamál, o Le sentenze di Odino. Trad. di T. Cannizzaro. Nuova rassegna di letterature moderne (Firenze) 1907, N. 9-12, p. 1321-1336.

123) EDDA antica. La visione della profetessa (Voluspö) - CANNIZZARO, TOMMASO. Degli scandinavi e dell'Edda antica. Messina, tip. D'Amico, 1908. P. 246-264. Estratto da Atti della R. Accademia Peloritana, vol. 23.

124) EDDA, Canti dell'Edda. Dai « Canti degli Dei ». A cura di Olga Gogala di Leesthal. Con bibliografia, p. 7. Torino, U.T.E.T., 1939. 179 p. (I Grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni diretta da Arturo Farinelli. 87.) Ristampa, 1943, 1953, 1959/60 dir. da G. V. Amoretti.

125) EDDA. L'Edda. Carmi norreni. Introduzione, traduzione e commento di Carlo Alberto Mastrelli. Prefazione di Raffaele Pettazzoni. Firenze, G. C. Sansoni, 1951. CI, 601 p. 20 tavv. (I Classici della religione. 1.)
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 7-24.

126) EDDA. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

EGGE, PETER

127) EGGE, PETER. Frida Brem. Dramma in 3 atti. Versione di F. Santandrea. Milano, Sonzogno, 1941. 89 p. (Biblioteca universale. 142.)

EGILL SKALLAGRÍMSSON

128) EGILL SKALLAGRÍMSSON. Sonatorrek. - LA POESIA scaldica norrena. A cura di Mario Gabrieli. Roma 1962.

FALKBERGET, JOHAN

129) FALKBERGET, JOHAN. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

GARBORG, ARNE

130) GARBORG, ARNE. Lars di Lia. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 295-299. Tit. orig. Hans Lars i Lia.

GILL, CLAES

131) GILL, CLAES. La parola. Traduzione di Ines Vecchietti Eknes. - Il Giornale dei Poeti. (Roma) Anno XXI, 1974, n. 3-4, p. 6. Tit. orig. Ordet.

132) GILL, CLAES. Ritratto II. Traduzione di Ines Vecchietti Eknes. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XXI. 1974. n. 3-4. p. 6. Tit. orig. Portrætt II.

GUDMUNDSSON, KRISTMANN

133) GUDMUNDSSON, KRISTMANN. L'amore di Sigmar. Traduzione dal neo-norvegese di Giacomo Prampolini. Milano, A. Monda-

dori, 1939. 243 p. (Medusa. I grandi narratori d'ogni paese. 106.) Tit. orig. Sigmar.
Recensione di Salvatore Rosati, in L'Italia che scrive (Roma) vol. 22/1939, p. 284.

134) GUDMUNDSSON, KRISTMANN. Il mattino della vita. Traduzione dal neo-norvegese di Giacomo Prampolini. Milano, A. Mondadori, 1935. 284 p. (Medusa. I grandi narratori d'ogni paese. 59.) Tit. orig. Livets morgen.

GULLVAAG, OLAV

135) GULLVAAG, OLAV. Luce sulla vallata. Trad. di Wanda Farelli. Milano, Baldini e Castoldi, 1957. 498 p. Tit. orig. Kongens naade.

HAGERUP, INGER

136) HAGERUP, INGER. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

HALLFRØÐR OTTARSSON VANDRÆÐASKALD

137) HALLFRØÐR OTTARSSON. Erfidrápa. - LA POESIA scaldica norrena. A cura di Mario Gabrieli. Roma 1962.

HAMSUN, KNUT
Opere complessive (In ordine cronologico)

138) HAMSUN, KNUT. La regina di Saba. Bozzetti. Racconti. Versione dall'originale norvegese di Clemente Giannini. Roma, Apollon, 1940. P. 3-162. (Collana di narratori moderni stranieri in traduzioni integrali.) Tit. orig. Dronningen av Saba. Skisser og fortellinger fra Siesta og Kratskog. Da Siesta: L'anello (Ringen). Banchetto di Natale (Julegilde). Un po' di Parigi (Litt Paris). Natale in montagna (Jul i Aasen). Da Kratskog (Cespugli): Schiavi dell'amore (Kjærlighetens slaver). Voci di vita (Livets Røst). Il conquistatore (Erobreren). Zaccheo (Zachæus). Il figlio del sole (Solens Søn).

139) HAMSUN, KNUT. Pan. L'estrema gioia. Romanzi. Unica traduzione autorizzata [dal norvegese] di Ervino Pocar. Milano, A. Mondadori, 1941. 327 p. (Medusa. Collezione di grandi narratori d'ogni paese. N. 124.) Tit. orig. Pan. Av løitnant Thomas Glahns papirer. - Den siste glæde. 2ª ed. 1941. 3ª ed. 1943. 4ª ed. 1944. 5ª ed. 1945. 6ª ed. 1955. 7ª ed. 1961. 366 p. (I libri del pavone. N. 250-251.) Ed. 1970. (I capolavori della Medusa.)
Recensione in L'Italia che scrive (Roma) vol. 24/1941, p. 46-47, di Dario Cini.

140) HAMSUN, KNUT. L'amore è difficile. Vol. 1. Rosa. Vol. 2. Benoni. Romanzo. Traduzione dal norvegese di Vittoria De Gavardo. Milano, L. Longanesi, 1946. 2 voll. 317, 277 p. (La gaia scienza. 4.) Tit. orig. Rosa. Benoni.

141) HAMSUN, KNUT. La gioia suprema. [Segue:] Vittoria di una donna. Schiavi d'amore. Traduzione condotta sul testo originale da Antonio Velini e Giovanni Bach. Copertina da un monotipo di Anna Salvatore. Roma, De Carlo, 1946. 179 p. (Elite. N. 11.) Tit. orig. Den siste glæde. Stridende Liv: Kvindeseir. Kratskog: Kjærlighetens slaver.

142) HAMSUN, KNUT. I Capolavori. Pan (Pan). - Un viandante canta in sordina (En vandrer spiller med sordin). - Cespugli (Kratskog). - Siesta (Siesta). - Vittoria (Victoria). - Terra favolosa. Realtà e fantasie nelle terre del Caucaso (I æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien) - Fame (Sult). A cura e versione dall'originale norvegese di Clemente Giannini. Firenze, G. Casini, 1953. XVI, 672 p. con ritratto. (I grandi maestri. 13.) Rist. 1966.

143) HAMSUN, KNUT. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

144) HAMSUN, KNUT. Fame. Pan. Racconti: La regina di Saba. Un fantasma. Trad. di Annuska Palme Larussa e Silvia De Cesaris. Presentazione di Kjell Strömberg, Harald Hjärne e Mario Gabrieli. Milano, Fabbri, 1965. 440 p. (I premi Nobel per la letteratura. 21.) Bibliografia, p. 431-440. Tit. orig. Sult. Pan. Dronningen av Saba. Et spøkelse.

145) HAMSUN, KNUT. Pan e altri racconti. Le traduzioni sono a cura di Clemente Giannini. Introd. di Carla Marzi. Firenze, G. C. Sansoni, 1966. XII, 531 p. (I Capolavori Sansoni. 37.) Contiene: Pan. Un viandante canta in sordina (En vandrer spiller med sordin). Cespugli (Kratskog). Siesta. Vittoria (Victoria). Fame (Sult).

146) HAMSUN, KNUT. Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra. Trad. C. Giannini, E. Pocar, G. Prampolini, L. Taroni. A cura di Carlo Picchio. Torino, U.T.E.T., Verona, A. Mondadori, 1968. XXXVI, 787 p. ritr. (Scrittori del mondo: I Nibel.) Tit. orig. Sult, Pan, Victoria Markens grøde.

147) HAMSUN, KNUT. Fame. - Pan. Trad. Annuska Palme Larussa, Silvia De Cesaris. Segue La morte di Glahn, da un documento del 1861. Milano, Fabbri, 1969. p. 3-319. (I grandi della letteratura. 35.) Tit. orig. Sult. - Pan.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 380-384. (Estratto di Pan.)

148) HAMSUN, KNUT. Pan. (Pan.) Vittoria. (Victoria.) Romanzi. Tre racconti. (Tre fortellinger.) Trad. di Clemente Giannini. Roma, I Nobel letterari Editrice, 1970. 185 p. (I Nobel letterari. 3.)

149) HAMSUN, KNUT. Tre racconti. (Voci di vita. Schiavi dell'amore. Zaccheo.) Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan Vittoria. Romanzi. Tre racconti. Roma 1970. P. 166-185. (I Nobel letterari. N. 3). Tit. orig. Livets Røst. Kjærlightens slaver. Zachæus.

HAMSUN, KNUT
Opere singole (In ordine alfabetico)

150) HAMSUN, KNUT. Alle porte della gloria. Commedia. Traduzione di Francesco Franceschini. - Nuova antologia (Roma) vol. 220/1908, p. 12-47, 218-253. Tit. orig. Ved Rigets Port.

151) HAMSUN, KNUT. Sulla soglia del regno. Commedia in 4 atti. Trad. e introd. di Raffaello Casertano. Milano, Alpes, 1927. 224 p. (La Collezione del teatro. 12.) Tit. orig. Ved Rigets Port. Recensione in L'Italia che scrive (Roma) vol. 11/1928, p. 158, di Leonardo Kociemski.

152) HAMSUN, KNUT. Alle porte del regno. Dramma in quattro atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 707-788. Tit. orig. Ved Rigets Port.

153) HAMSUN, KNUT. Augusto. Trad. [dal norvegese] di Bianca Dettore. Milano, Rizzoli, 1946. 429 p. (Il Sofà delle muse. Coll. dir. da L. Longanesi. 26.) Tit. orig. Augustus.

154) HAMSUN, KNUT. Benoni. Trad. di Vittoria De Gavardo. - HAMSUN, K.. L'amore è difficile. Vol. 2. Milano 1946. (La gaia scienza. N. 4.)

155) HAMSUN, KNUT. Il cerchio si chiude. Romanzo. Unica traduzione autorizzata di Ervino Pocar. Milano, A. Mondadori, 1939. 366 p. (Medusa. Collezione dei grandi narratori d'ogni paese. 105.) Tit. orig. Ringen sluttet.
Ristampa 1940. 1942. 2ª ed. 1956.
Recensione in L'Italia che scrive (Roma) vol. 22/1939, p. 284, di Salvatore Rosati.
Estratto dal capitolo IX stampato sotto il titolo Un salvataggio, in RINEHART, MARY ROBERTS. I muri parlano. Milani A. Mondadori, 1939. P. 315-317. (I libri gialli. N. 216.)

156) HAMSUN, KNUT. Cespugli. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 237-272. (I grandi maestri. N. 13.) Tit. orig. Kratskog. Ed. 1966.

157) HAMSUN, KNUT. Cespugli. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 237-272. (I Capolavori Sansoni. N. 37.) Tit. orig. Kratskog.

158) HAMSUN, KNUT. Fame. Romanzo. Trad. di Federico Verdinois. Napoli, Gennaro Giannini, 1921. 215 p. Tit. orig. Sult.

159) HAMSUN, KNUT. La fame. Romanzo. Trad. di M. Bugelli. Milano, Sonzogno, 1926. 237 p. Tit. orig. Sult.
Ristampa 1965. (Collezione dei grandi autori. N. 72.)

160) HAMSUN, KNUT. Fame. Romanzo. Trad. di G. B. Varini. Milano, Mediolanum, 1933. 254 p. (Collana Universale. 3.) Tit. orig. Sult.

161) HAMSUN, KNUT. Fame. Romanzo. Trad. di S. Giurleo. Milano, Minerva, 1935. 227 p. (Collana letteraria Minerva. 35.) Tit. orig. Sult.

162) HAMSUN, KNUT. Fame. Romanzo. Unica trad. autorizzata dall'originale di Ervino Pocar. Milano, Aldo Martello, 1952. 204 p. (I grandi romanzi Martello.) Tit. orig. Sult.

163) HAMSUN, KNUT. Fame. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 529-670. (I grandi maestri. N. 13.) Tit. orig. Sult. Ed. 1966.

164) (HAMSUN, KNUT.) La letteratura nordica: Hamsun. Estratto da La Fame, Roma, Casini, 1953. Ill. di Edvard Munch. - L'Arte moderna. Vol. 6. Milano, F.lli Fabbri, 1967. P. 378-382. Tit. orig. Sult.

165) HAMSUN, KNUT. Fame. Trad. di Annuska Palme Larussa. - HAMSUN, K.. Fame. Pan. Racconti. Milano 1965. P. 45-235. (I premi Nobel per la letteratura. N. 21.)

166) HAMSUN, KNUT. Fame. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 389-530. (I Capolavori Santoni. N. 37.)

167) HAMSUN, KNUT. Fame. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra. Torino, Verona 1968. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

168) HAMSUN, KNUT. Fame. Trad. di Annuska Palme Larussa. - HAMSUN, K.. Fame - Pan. Milano 1969. p. 13-175. (I grandi della letteratura. N. 35.)

169) HAMSUN, KNUT. Un fantasma. Trad. di Silvia De Cesaris. - HAMSUN, K.. Fame. Pan. Racconti. Milano 1965. p. 421-429. (I premi Nobel per la letteratura. N. 21). Tit. orig. Et spøkelse.

170) HAMSUN, KNUT. Figli dei loro tempi. Trad. dal norvegese di Giacomo Pesenti. Milano, Rizzoli, 1934. 278 p. (I grandi narratori. N. 14) Tit. orig. Børn af tiden.

171) HAMSUN, KNUT. Io traditore. Trad. di Alfhild Motzfeldt. Milano, Le Edizioni del Borghese, 1962. 283 p. (I libri del Borghese. N. 5.) Tit. orig. Paa gjengrodde stier.

172) HAMSUN, KNUT. Era pazzo? Romanzo norvegese. Traduzione autorizzata di L.F.P. Palermo, Remo Sandron, 1899. 2 voll. 246, 239 p. Tit. orig. Mysterier.
2ª ed. 1899.

173) HAMSUN, KNUT. Misteri. Romanzo. Tradotto dal norvegese da L.F.P. Milano, Sonzogno, 1931. 310 p. (Collezione dei grandi autori. 16.) Tit. orig. Mysterier.
Ristampa 1959. (Collezione dei grandi autori. 27.)

174) HAMSUN, KNUT. La nuova terra. Romanzo. Trad. [dal norvegese] di Giuseppe Isani. Roma, L. Longanesi, 1942. 375 p. (Collezione La gaia scienza. 3.) Tit. orig. Ny jord.

175) HAMSUN, KNUT. Pan. Romanzo. Traduzione dal norvegese di Giovanni Morso. Roma, Nuova antologia, 1916. 70 p. Estratto dalla Nuova antologia 265/1916, p. 369-389, 538-561. 266/1916, p. 28-50. Tit. orig. Pan.

176) HAMSUN, KNUT. Pan. Romanzo. Versione di Fed. Verdinois. Napoli, Gennaro Giannini, 1919. 177 p. Tit. orig. Pan.
2ª ed. 1920. 184 p.

177) HAMSUN, KNUT. Pan. Versione di Giov. Marcellini. Milano, Sonzogno, 1926. 205 p. Tit. orig. Pan.

178) HAMSUN, KNUT. Pan. Romanzo tradotto dal tedesco di Bice Giachetti Sorteni. Milano, Ed. Delta 1929. 217 p. (Scrittori italiani e stranieri a cura di Gian Dauli. 13.) Tit. orig. Pan.

179) HAMSUN, KNUT. Pan. Romanzo. [Trad. dal norvegese.] Milano, S.A.C.S.E., 1936. 255 p.

180) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Ervino Pocar. - HAMSUN, K.. Pan. L'estrema gioia. Romanzi. Milano 1941. (Medusa. N. 124.) 2ª ed. 1941. 3ª ed. 1943. 4ª ed. 1944. 5ª ed. 1945. 6ª ed. 1955. 7ª ed. 1961. (I libri del pavone. N. 250-251.) Ed. 1970. (I capolavori della Medusa.)

181) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 1-101. (I grandi maestri. N. 13.) Ed. 1966.

182) HAMSUN, KNUT. Pan. Romanzo. Traduzione [dal norvegese] di Romana Mariani. Milano, Ed. Mundus, 1955. 189 p. Tit. orig. Pan. Av løytnant Thomas Glahns papirer.

183) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Silvia De Cesaris. - HAMSUN, K.. Fame. Pan. Racconti. Milano 1965. P. 237-393. (I premi Nobel per la letteratura. N. 21.)

184) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 1-101. (I Capolavori Sansoni. N. 37.)

185) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Ervino Pocar. - HAMSUN, K.. Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra. Torino, Verona 1968. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

186) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Silvia De Cesaris. - HAMSUN, K.. Fame - Pan. Milano 1969. P. 177-319. (I grandi della letteratura. N. 35.)

187) HAMSUN, KNUT. Pan. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan. Vittoria. Romanzi. Tre racconti. Roma 1970. P. 5-95. (I Nobel letterari. N. 3.)

188) HAMSUN, KNUT. Il potere del denaro. Trad. a cura di Luigi Taroni. Milano, E.L.I., Ediz. Librarie Italiane, 1946. 312 p. Collezione Oceano. 6.) Tit. orig. Benoni.
2ª ed. 1946.

189) HAMSUN, KNUT. Quelli di Sirilund. Trad. [dal norvegese] di Luigi Taroni. Milano, E.L.I., Ediz. librarie italiane, 1945. 316 p. (Collezione Oceano, dir. da P. Berretta. 2.) Tit. orig. Rosa.
2ª ed. 1946.
3ª ed. 1947.
4ª ed. 1948.
5ª ed. 1949.

190) HAMSUN, KNUT. La regina di Saba. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. La regina di Saba. Bozzetti. Racconti. Roma 1940. P. 15-46. (Collana di narratori moderni stranieri in traduzioni integrali.) Tit. orig. Dronningen av Saba.

191) HAMSUN, KNUT. La regina di Saba. Trad. di Silvia De Cesaris. - HAMSUN, K.. Fame. Pan. Racconti. Milano 1965. P. 397-420. (I premi Nobel per la letteratura. N. 21.)

192) HAMSUN, KNUT. Il risveglio della terra. Traduzione a cura di Luigi Taroni. Torino, E.L.I., Ediz. Librarie Italiane, 1945. 439 p. (Collezione Oceano, dir. da P. Berretta. N. 1.) Tit. orig. Markens Grøde.
2ª ed. 1945.
3ª ed. 1946.
4ª ed. 1949.
5ª ed. 1954.

193) HAMSUN, KNUT. I frutti della terra. Romanzo. Trad. di Luigi Taroni. Pref. di Francesco Mei. Roma, G. Casini Editore, 1966. 366 p. (I libri del sabato. N. 25.) Tit. orig. Markens Grøde.

194) HAMSUN, KNUT. Il risveglio della terra. Trad. di Luigi Taroni. - HAMSUN, K.. Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra. Torino, Verona 1968. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

195) HAMSUN, KNUT. Rosa. Trad. di Vittoria De Gavardo. - HAMSUN, K.. L'amore è difficile. Vol. 1. Roma 1946. (La gaia scienza. N. 4.)

196) HAMSUN, KNUT. Schiavi d'amore. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 311-319. Tit. orig. Kratskog: Kjærlighetens slaver.

197) HAMSUN, KNUT. Schiavi dell'amore. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. La regina di Saba. Bozzetti. Racconti. Roma 1940. P. 47-60. Tit. orig. Kratskog: Kjærlighetens slaver.

198) HAMSUN, KNUT. Schiavi d'amore. (Da: Kratskog.) Trad. di Antonio Velini e Giovanni Bach. - HAMSUN, K.. La gioia suprema. Vittoria di una donna. Schiavi d'amore. Roma 1946. P. 171-179. (Elite. N. 11.)

199) HAMSUN, KNUT. Schiavi dell'amore. Trad. di Clemente Giannini. - LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Roma, Gherardo Casini, 1951. Vol. I, p. 1250-1256. Tit. orig. Kratskog. Kjærlighetens slaver.
2ª ed. 1954. 3ª ed. 1957.

200) HAMSUN, KNUT. Siesta. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 273-310. (I grandi maestri. N. 13.)
Rist. 1966.

201) HAMSUN, KNUT. Siesta. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 273-310. (I Capolavori Sansoni. N. 37.)

202) HAMSUN, KNUT. Sotto la stella d'autunno. Traduzione di S. Ardelli, Milano, Edizioni Delta, 1929. 240 p. (Scrittori italiani e stranieri. A cura di Gian Dauli. N. 24.) Tit. orig. Under Høststjernen.

203) HAMSUN, KNUT. Terra favolosa. Realtà e fantasie nelle terre del Caucaso. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 389-528. (I grandi maestri. N. 13.) Tit. orig. I æventyrland.
Ed. 1966.

204) HAMSUN, KNUT. Viaggio nel Caucaso. Roma, Reporter, 1969. 158 p. (Reporter. 12.) Tit. orig. I æventyrland.

205) HAMSUN, KNUT. L'ultima gioia. Trad. di R. Spaini Pisaneschi. Lanciano, R. Carabba, 1930. 255 p. (Antichi e moderni in versioni scelte. 62.) Tit. orig. Den siste glæde.

206) HAMSUN, KNUT. L'estrema gioia. Trad. di Ervino Pocar. - HAMSUN, K.. Pan. L'estrema gioia. Romanzi. Milano 1941. (Medusa. N. 124)
2ª ed. 1941. 3ª ed. 1943. 4ª ed. 1944. 5ª ed. 1945. 6ª ed. 1955. 7ª ed. 1961. (I libri del pavone. N. 250-251.) Ed. 1970. (I capolavori della Medusa.)

207) HAMSUN, KNUT. La gioia suprema. Trad. di Antonio Velini e Giovanni Bach. - HAMSUN, K.. La gioia suprema. Vittoria di una donna. Schiavi d'amore. Roma 1946. P. 5-159. (Elite. N. 11.)

208) HAMSUN, KNUT. Vagabondi. Romanzo. Unica traduzione autorizzata [dal norvegese] di Ervino Pocar. Milano, A. Mondadori, 1942. 488 p. (Medusa. Collezione di grandi narratori di ogni paese. N. 137.) Tit. orig. Landstrykere.
2ª ed. 1942.
3ª ed. 1944.
4ª ed. 1956.
Recensione nella Rassegna italiana (Roma) vol. 25, 1943, p. 432, e nella Civiltà cattolica (Roma) vol. 94A 1, 1942, p. 255.

209) HAMSUN, KNUT. Un vagabondo suona in sordina. Romanzo. Prima traduzione italiana [dal norvegese] e prefazione di G. Bach. Torino, Slavia, 1932. 272 p. (Occidente. N. 7.) Tit. orig. En Vandrer spiller med Sordin.
2ª ed. 1932.

210) HAMSUN, KNUT. Un viandante canta in sordina. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 103-235. (I grandi maestri. N. 13).
Ed. 1966.

211) HAMSUN, KNUT. Un viandante canta in sordina. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 103-235. (I Capolavori Sansoni. N. 37.)

212) HAMSUN, KNUT. Victoria: Storia di un amore. Traduzione dal norvegese di Giacomo Prampolini. Milano, Gius. Morreale, 1925. 150 p. ritratto. Tit. orig. Victoria.

213) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Romanzo. Versione italiana di Giovanni Marcellini. Milano, Sonzogno, 1926. 189 p. Tit. orig. Victoria.

214) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Storia di un amore. Romanzo. Traduzione dal norvegese a cura di C. Giannini. Lanciano, G. Carabba, 1934. XVI, 155 p. (Scrittori italiani e stranieri. Romanzo. 332.) Tit. orig. Victoria.

215) HAMSUN, KNUT. Victoria. Storia di un amore. Romanzo. Tradotto dal norvegese da Giacomo Prampolini. Milano, Ed. Corbaccio, 1938. 194 p. (I corvi. Collana universale moderna. 85.) Tit. orig. Victoria.

216) HAMSUN, KNUT. Victoria. Romanzo. Trad. dal norvegese da Luisa Santreau. Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1944. 163 p. (Italiani e stranieri. 18.) Tit. orig. Victoria.

217) HAMSUN, KNUT. Storia di un amore. Romanzo. Trad. di A. M. Zanchi. Milano, Gentile, 1944. 182 p. (Il Divano. Narratori stranieri. N. 1.) Tit. orig. Victoria.
Ed. 1945.

218) HAMSUN, KNUT. Oltre la vita. Romanzo. Traduzione di Giovanni Bach. - STORIE di uomini e di donne. Dieci romanzi d'amore di tutti i paesi, scelti e presentati da Salvatore De Carlo. Roma, De Carlo Editore, 1945. P. 827-915. Tit. orig. Victoria.

219) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. I Capolavori. Firenze 1953. P. 311-387. (I grandi maestri. N. 13.)
Ed. 1966.

220) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Storia di un amore. Traduzione [dal tedesco] di Clemente Giannini. [Milano], O. Cibelli, 1954. 157 p. (Biblioteca internazionale per la gioventù.) Tit. orig. Victoria.

221) HAMSUN, KNUT. Un amore. Trad. di L. D'Agesilao. Milano, Zibetti, 1966. 157 p. (Biblioteca universale Zibetti. N. 10.) Tit. orig. Victoria.

222) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan e altri racconti. Firenze 1966. P. 311-387. (I Capolavori Sansoni. N. 37).

223) HAMSUN, KNUT. Victoria. Trad. di Giacomo Prampolini. - HAMSUN, K.. Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra. Torino, Verona 1968. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

224) HAMSUN, KNUT. Vittoria. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. Pan. Vittoria. Romanzi. Tre racconti. Roma 1970. P. 96-165. (I Nobel letterari. N. 3.)

225) HAMSUN, KNUT. Vittoria di una donna. (Da: Stridende liv.) Trad. di Antonio Velini e Giovanni Bach. - HAMSUN, K.. La gioia suprema. Vittoria di una donna. Schiavi d'amore. Roma 1946. P. 161-170. (Elite. N. 11.) Tit. orig. Kvindeseir.

226) HAMSUN, KNUT. Voci di vita. Trad. di Clemente Giannini. - HAMSUN, K.. La regina di Saba. Bozzetti. Racconti. Roma 1940. P. 103-111. Tit. orig. Kratskog. Livets Røst.

227) HAMSUN, KNUT. Voci di vita. Trad. di Clemente Giannini. - LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Roma, Gherardo Casini, 1951. Vol. I, p. 1256-1260. Tit. orig. Kratskog: Livets Rost.
2ª ed. 1954-57.
3ª ed. 1957.

HANSEN, LARS

228) HANSEN, LARS. Tra gli artigli dello Spitzberg. Racconto. - Nuova Antologia (Roma) 338/1928, p. 37-55, 176-195. Tit. orig. I Spitsbergens vold.

229) HANSEN, LARS. Tra gli artigli dello Spitzberg. Racconto. Trad. dal norvegese da Ada Vanghesten [!]. Milano, F.lli Treves, 1929. 197 p. 20 ill. Tit. orig. I Spitsbergens vold.

HAUKLAND, ANDREAS

230) HAUKLAND, ANDREAS. Il mare. Le grandi foreste. Trad. di Giovanni Bach. Lanciano, Carabba, 1930. 190 p. (Scrittori italiani e stranieri. Racconti e novelle. N. 261.) Tit. orig. Havet. De store skoge.

HEIBERG, GUNNAR

231) HEIBERG, GUNNAR. Il balcone. Commedia in tre atti. Trad. di F. Bernardini e C. Castelli. Roma, E. Voghera, 1907. 74 p. (Biblioteca teatrale straniera. N. 12.) Tit. orig. Balkonen.

232) HEIBERG, GUNNAR. La tragedia dell'amore. Dramma in quattro atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 643-698. Tit. orig. Kærlighedens Tragedie.

HOLBERG, LUDVIG

233) HOLBERG, LUDVIG. Jeppe della montagna ovvero Il contadino trasformato. Commedia in cinque atti. Trad. dall'originale norvegese di Alda Manghi. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 27-73. Tit. orig. Jeppe paa Bjerget.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 289-298. (Atto II, trad. di Marco Scovazzi.)

234) HOLBERG, LUDVIG. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

HOLM, PETER

235) HOLM, PETER R.. Equinozio d'inverno. - Luglio sulla montagna. Traduz. di Ines Vecchietti Eknes. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XIX, N. 11-12, novembre-dicembre 1972, p. 2. Tit. orig. Vintersolhverv. - På fjellet i juli.

IBSEN, HENRIK
Opere complessive (In ordine cronologico)

236) IBSEN, HENRIK. Teatro. (L'anitra selvatica. - Hedda Gabler.) Traduzione dal tedesco di Silvio Catalano, Milano, Facchi, 1921. 382 p. Tit. orig. Vildanden. Hedda Gabler.
Rist. 1922.

237) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Rosmersholm. Traduzione dal tedesco di Silvio Catalano. Milano, Facchi, 1922. 322 p. Tit. orig. Et Dukkehjem. Rosmersholm.

238) IBSEN, HENRIK. Spettri. L'anitra selvatica. A cura di Zino Zini. Torino, U.T.E.T., 1931. 231 p. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni, dir. da Arturo Farinelli. N. 16.) Tit. orig. Gengangere. Vildanden.
Ristampa 1942, 1953.
Ristampa 1959, dir. da G. V. Amoretti: Spettri, L'anitra selvatica, Casa di bambola, Rosmersholm. Introd. e trad. a cura di Zino Zini e Alda Manghi. 458 p. 1 ritratto. Tit. orig. Gengangere, Vildanden, Et Dukkehjem, Rosmersholm.

239) IBSEN, HENRIK. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. La Commedia dell'amore. Riduzione di Corrado Pavolini dalla traduzione originale integrale di Piero Ottolini. Presentazione di Alberto Foschini. - Brand. Traduzione e presentazione di Alessandro De Stefani. - Peer Gynt. Traduzione e presentazione di Celso Salvini. - Le colonne della società. Traduzione di Cesare Cavallotti, presentazione di Gigi Michelotti. - Casa di bambola. Traduzione e presentazione di E. Ferdinando Palmieri. - Spettri. Traduzione di Gabriella Sella, presentazione di G. L. Rossi. - Un nemico del popolo. Traduzione e presentazione di Franco M. Pranzo. - L'anitra selvatica. Traduzione di G. Sella, presentazione di G. L. Rossi. - Rosmersholm. Traduzione e presentazione di Gino Damerini. - La donna del mare. Traduzione e presentazione di Teresah (Corinne Teresa Albertis). - Edda Gabler. Traduzione e presentazione di Giuseppe Bevilacqua. - Il costruttore Solness. Traduzione e presentazione di Enzo Ferrieri. - Il piccolo Eyolf. Traduzione e presentazione di Eligio Possenti. - La lega dei giovani. Traduzione e presentazione di G. L. Rossi. - Quando noi morti ci destiamo. Traduzione e presentazione di Piero Ottolini. La prefazione « Ibsen in Italia » è di Lorenzo Gigli. Torino, Società editrice torinese, 1945. XXXI, 990 p. ritratto. Edizione di 500 copie.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

Tit. orig. Kjærlighedens Komedie. Brand. Peer Gynt. Samfundets Støtter. Et Dukkehjem. Gengangere. En Folkefiende. Vildanden. Rosmersholm. Fruen fra Havet. Hedda Gabler. Bygmester Solness. Lille Eyolf. De Unges Forbund. Naar vi døde vaagner.

240) IBSEN, HENRIK. Drammi. Presentazione di Arturo Farinelli. Versione [dal norvegese] a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano, Garzanti, 1946. 2 voll. XVI, 968+1124 p. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.
Vol. 1. Catilina. - I guerrieri di Helgeland (Hærmændene paa Helgeland). - La commedia dell'amore (Kjærlighedens Komedie). - I pretendenti alla corona (Kongsemnerne). - Brand. - Peer Gynt. - Cesare e Galileo (Kejser og Galilæer). - L'imperatore Giuliano (Kejser Justinian). Vol. 2. Le colonne della società (Samfundets Støtter). - Casa di bambola (Et Dukkehjem). - Spettri (Gengangere). - Un nemico del popolo (En Folkefiende). - L'anatra selvatica (Vildanden). - Rosmersholm. - La donna del mare (Fruen fra Havet). - Edda Gabler. - Il costruttore Solness (Bygmester Solness). - Il piccolo Eyolf (Lille Eyolf). - Borkman. - Quando noi morti ci destiamo (Naar vi døde vaagner).

241) IBSEN, HENRIK. Il teatro di Ibsen. (Brand. - Peer Gynt. - Casa di bambola (Et Dukkehjem). - Spettri - (Gengangere). - L'anitra selvatica (Vildanden). - Rosmersholm. - La donna del mare (Fruen fra Havet). - Edda Gabler (Hedda Gabler). - Il costruttore Solness (Bygmester Solness). - Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano Garzanti, 1946. 2 voll. 676 p.
Ed. 1960.

242) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Gian Gabriele Borkman. (Et dukkehjem. John Gabriel Borkman.) Traduzione dal norvegese e prefazione a cura di Ervino Pocar. Milano, A. Mondadori, 1950. 185 p. (Biblioteca Moderna Mondadori. Nuova serie. 118.)

243) IBSEN, HENRIK. I drammi. Con ventiquattro riproduzioni dall'opera grafica di Edvard Munch. Trad. di Anita Rho. Introd. di Franco Antonicelli. Torino, Einaudi, 1959. 3 voll. XXXIV, 833 p., IX, 723 p., IX, 884 p. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966. Con 17 riproduzioni di opere grafiche di Edvard Munch. 2 voll. XXXIV, 1259 p., XI, 1180 p.
Contiene: Vol. 1. Catilina. - La festa a Solhaug. - Madonna Inger di Østraat. - I guerrieri a Helgeland. - La commedia

dell'amore. - I pretendenti alla corona. - Brand. - Peer Gynt. Vol. 2. La lega dei giovani. - Imperatore e Galileo. - L'imperatore Giuliano. - Le colonne della società. - Casa di bambola. - Gli spettri. Vol. 3. Un nemico del popolo. - L'anitra selvatica. - Rosmersholm. - La donna del mare. - Hedda Gabler. - Il costruttore Solness. - Il piccolo Eyolf. - John Gabriel Borkman. - Quando noi morti ci destiamo.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 306-331. (L'anitra selvatica. atto V), e p. 331-353. (Rosmersholm, atto IV.)

244) IBSEN, HENRIK. Casa Rosmer. Hedda Gabler. Poesie. Trad. dal norvegese di Clemente Giannini. Milano, Mondadori, 1960. 256 p. (Biblioteca moderna Mondadori. Sezione teatro. N. 606.) Tit. orig. Rosmersholm. Hedda Gabler. Digte [scelta].

245) IBSEN, HENRIK. Opere teatrali. A cura di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Presentazione di Raul Radice. Introd. di Francis Bull. Milano, Ugo Mursia Editore, 1962. 3 voll. 1. 1850-1866. XXXII, 837 p. 2. 1867-1881. 819 p. 3. 1882-1899. 817 p. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.) 2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968. 2 voll. 1. 1850-1873. XVIII, 1037 p. 2. 1877-1899. 903 p.
Contiene: Vol. 1: Catilina. - Il tumulo del guerriero. - La notte di San Giovanni. - Una festa a Solhaug. - Olaf Liljekrans. - Donna Inger di Østraat. - I condottieri a Helgeland. - La commedia dell'amore. - I pretendenti al trono. - Brand. - Vol. 2: Peer Gynt. - La lega dei giovani. - Cesare e Galileo. - I pilastri della società. - Casa di una bambola. - Gli spettri. - Vol. 3: Un nemico del popolo. - L'anatra selvatica. - Villa Rosmer. - La donna del mare. - Edda Gabler. - Il costruttore Solness. - Il piccolo Eyolf. - Giangabriele Borkman. - Quando noi morti ci destiamo.

246) IBSEN, HENRIK. Gli spettri. Un nemico del popolo. (Teatro I.) A cura di Franco M. Pranzo. Traduzione di A. Motzfeldt. - Milano, Mursia, 1965. 176 p. (Grande universale Mursia. Letteratura. 15. Teatro di tutti i tempi. 3.)
Tit. orig. Gengangere. En folkefiende.

247) IBSEN, HENRIK. Drammi. Introd. di Alberto Spaini con una nota di James Joyce. Roma, Gherardo Casini, 1966. 3 voll. ill. (delle opere di Edvand Munch). ritratto. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.) 126, 127-238, 239-345 p.
Vol. 1. Una casa di bambola (Et Dukkehjem). Trad. di Maria

Emma Raggio-Salvi e Lucio Chiavarelli. - Spettri (Gengangere). Trad. di Luigi Ulisse. - L'anitra selvatica (Vildanden). Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi, riveduta da E. Grillo.
Vol. 2. Peer Gynt. Trad. di Domenico Lanza. - Fattoria Rosmer (Rosmersholm). Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi, riveduta da Elena Faber.
Vol. 3. La donna del mare (Fruen fra Havet). Trad. di Lucio Chiavarelli e Annelore Fischer. - Hedda Gabler. Trad. di Luigi Ulisse. - Quando noi morti ci destiamo (Naar vi døde vaagner). Trad. di Luigi Ulisse.

248) IBSEN, HENRIK. Tre drammi: Spettri. Una casa di bambola. La donna del mare. Trad. di Piero Monaci, Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Milano, Club degli editori, 1967. VIII, 287 p. (Caleidoscopio. N. 44.) Tit. orig. Gengangere. Et Dukkehjem. Fruen fra Havet.

249) IBSEN, HENRIK. Drammi. Traduzione di Amos Nannini. Milano, Fabbri, 1968. 362 p. (I grandi della letteratura. N. 13.)
Contiene: Casa di bambola (Et Dukkehjem). Spettri (Gengangere). La donna del mare (Fruen fra havet).

250) IBSEN, HENRIK. Teatro. Torino, U.T.E.T., 1970. 460 p. tav. (Scrittori stranieri.)

IBSEN, HENRIK
Poesie

251) VENTUNO versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Langfellow, J. Espronceda, ecc., per Manfredo Tovajera. Roma, Balbi, 1897. 39 p. Enrico Ibsen: Il minatore, Canto del poeta, Per album, Il superstite, Agnese, Canto di uccelli. Tit. orig. Digte: Bergmanden, Digterens Vise, Stambogsrim, Til de gjenlevende, Agnes, En fuglevise.

252) IBSEN, HENRIK. Vide anche CONTALDI, FRANCESCO. Rime nordiche. Giulianova 1900.

253) IBSEN, HENRIK. Terje Vigen. - In alto: Poemetti. Con cenno biografico sull'autore di R. Manzini. Traduzione [in prosa] di Mary von Verno e Renato Manzini. Bari, Laterza, 1904. 49 p. Tit. orig. Terje Vigen. Paa vidderne.

254) IBSEN, HENRIK. Dalle « Liriche ». Saggio di traduzione per Mary von Verno e Renato Manzini. Napoli, Stab. tip. Gennaro Salviati, 1906. 37 p. Tit. orig. Digte.

255) IBSEN, HENRIK. Poesie complete. Trad. di Fausto Valsecchi. Pref. di Georg Brandes. Milano, Sonzogno, 1914. 92 p. (Biblioteca universale. 445.) Tit. orig. Digte.
Ristampa 1938.

256) IBSEN, HENRIK. Poemetti e liriche di Enrico Ibsen. Trad. di P. Ottolini. Pref. di G. P. Lucini. Lanciano, G. Carabba, 1914. XVI, 144 p. (Scrittori italiani e stranieri: Poesia.) Tit. orig. Digte.

257) IBSEN, HENRIK. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

258) IBSEN, HENRIK. Poesie. Trad. di Clemente Giannini. - IBSEN, H.. Casa Rosmer. Hedda Gabler. Poesie. Milano 1960. P. 215-252. (Biblioteca moderna Mondadori. Sezione teatro. N. 606.)

259) CINQUANT'anni di poesia nordica. A cura di Mario Gabrieli. Trad. di Silvia De Cesaris Epifani. Roma, Tip. Bardi, 1967. LXXIV 275 p. (Quaderni degli annali. Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione germanica. IV.) Traduzioni di H. Ibsen (da Peer Gynt. Digte), p. 1-29.

IBSEN, HENRIK
Opere singole (In ordine alfabetico)

260) IBSEN, HENRIK. Agnese. Trad. Manfredo Tovajera. - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897.
Tit. orig. Agnes.

261) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica: Commedia in cinque atti. Trad. italiana di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 111 p. (Biblioteca Ibsen. N. 9.) Tit. orig. Vildanden.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro Manzoni, 1892. (Compagnia E. Novelli.)

262) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica: Commedia in cinque atti. Traduzione italiana di Paolo Rindler e Enrico Polese Santarnecchi. Milano, F.lli Treves, 1900. 111 p. (Teatro straniero. 84.) Tit. orig. Vildanden.
Ristampa 1906, 1912, 1922.

263) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Trad. di Silvio Catalano. - IBSEN, H.. Teatro. Milano 1921.
Ed. 1922.

264) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. A cura di Zino Zini. - IBSEN, H.. Spettri. L'anitra selvatica. Torino 1931. P. 105-229. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni. N. 16.)
Ristampa 1942, 1953, 1959.

265) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Traduzione di Gabriella Sella. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese Torino 1945. P. 493-564.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

266) IBSEN, HENRIK. L'anatra selvatica. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

267) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. Ed. 1960.

268) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Trad. [dal norvegese] di Pietro Monaci. Milano, Rizzoli, 1956. 154 p. (Biblioteca universale Rizzoli. N. 1075-1076.) Tit. orig. Vildanden.

269) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 115-236. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

270) IBSEN, HENRIK. L'anatra selvatica. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen.. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vil. 3. P. 107-278. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

271) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Trad. di Anita Rho. Torino, G. Einaudi, 1963. 115 p. (Collezione di teatro. N. 5.) Tit. orig. Vildanden.

272) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi, riveduta da E. Grillo. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. V. 1. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

273) IBSEN, HENRIK. L'anitra selvatica. Testo di Alberto Gozzi. Note per la messa in scena di Luigi Gozzi, Pietro Filiberti, Roberto Musto. A cura di Andrea Calzolari. Parma, Tipolito Nuova STEP, 1969. 32 p. (Teatro nuova edizione. 1.) Tit. orig. Vildanden.

274) IBSEN, HENRIK. Brand. Poema drammatico in cinque atti. Prima versione italiana di Tyra Kleen e Arnaldo Cervesato. Milano, F.lli Treves, 1910. XII, 246 p. Tit. orig. Brand.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro Angelicum, 1949. (Compagnia Randone-Zareschi.)

275) IBSEN, HENRIK. Brand. Traduzione di Alessandro De Stefani. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 51-138.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

276) IBSEN, HENRIK. Brand. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

277) IBSEN, HENRIK. Brand. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946.
Ed. 1960.

278) IBSEN, HENRIK. Brand. Poema drammatico in cinque atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 87-217. Tit. orig. Brand.

279) IBSEN, HENRIK. Brand. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 535-675. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

280) IBSEN, HENRIK. Brand. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Vol. 1. Milano 1962. P. 705-837. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

281) IBSEN, HENRIK. Canto del poeta. Trad. Manfredo Tovajera. - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897.
Tit. orig. Digterens Vise.

282) IBSEN, HENRIK. Canto di uccelli. Trad. Manfredo Tovajera. - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897.
Tit. orig. En fuglevise.

283) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola: Commedia in tre atti in prosa. Trad. dal francese di Luigi Capuana. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 117 p. ritratto. (Biblioteca Ibsen. N. 8.)
Tit. orig. Et Dukkehjem.
Stampato per la prima volta nel giornale teatrale romano Carro di Tespi 24-1-1891 e sgg. (N. 11-18).
Prima rappresentazione il 9 gennaio 1891 al Teatro dei Filodrammatici di Milano. (Compagnia Eleonora Duse.)

284) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola: Dramma in tre atti. Trad. autorizzata di Pietro Galletti. Milano, Treves, 1894. 108 p. (Teatro straniero. 56.)
Tit. orig. Et Dukkehjem.
Ristampa 1906. 1913.

285) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Trad. di Silvio Catalano. - IBSEN, H.. Casa di bambola. Rosmersholm. Milano 1922.

286) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Traduzione di Laila Brandt e nota di Vittorio Santoli. Firenze, G. C. Sansoni 1944. 104 p. (La meridiana. 37-38.)
Tit. orig. Et Dukkehjem.

287) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Traduzione di E. Ferdinando Palmieri. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 317-366.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

288) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola: Dramma in tre atti. A cura di Eligio Possenti. Milano, B. Gnocchi, 1945. 190 p. Tit. orig. Et Dukkehjem.

289) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

290) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. Ed. 1960.

291) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Trad. di Ervino Pocar. - IBSEN, H.. Casa di bambola. Gian Gabriele Borkman. Milano 1950. (Biblioteca Moderna Mondadori. Nuova serie. 118).

292) IBSEN, HENRIK. Una casa di bambola. Trad. [dal norvegese] di Piero Monaci. Milano, Rizzoli, 1954. 112 p. (Biblioteca universale Rizzoli. 735.) Tit. orig. Et Dukkehjem.

293) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 547-641. (I millenni. N. 45.)

294) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. A cura di Alda Manghi. - IBSEN, H.. Spettri. L'anitra selvatica. Casa di bambola. Rosmersholm. Torino 1959. P. 235-344. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni. N. 16.)

295) IBSEN, HENRIK. La casa di una bambola. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 2. P. 643-735. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

296) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Traduzione di Anita Rho. Torino, G. Einaudi, 1963. 90 p. (Collezione di teatro. N. 29.) Tit .orig. Et Dukkehjem.
Nuova edizione 1966. 94 p.

297) IBSEN, HENRIK. Una casa di bambola. Trad. di Maria Emma Raggio-Salvi e Lucio Chiavarelli. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 1. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

298) IBSEN, HENRIK. Una casa di bambola. - IBSEN, H.. Tre drammi: Spettri. Una casa di bambola. La donna del mare. Trad. di Piero Monaci, Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Milano 1967. (Caleidoscopio. N. 44.)

299) IBSEN, HENRIK. Casa di bambola. Trad. di Amos Nannini. - IBSEN, H.. Drammi. Milano 1968. (I grandi della letteratura. N. 13.)

300) VIOLA, CESARE GIULIO. Nora seconda. Commedia in tre atti. - Il Dramma (Torino) Anno 30/1954, N. 202. P. 7-26.

301) VIOLA, CESARE GIULIO. Nora seconda. Prefazione di Eligio Possenti. Note per la regia di Carlo Lari. Bologna, L. Cappelli, 1956. 127 p. 4 tavv. (Teatro di tutto il mondo. N. 13.)

302) IBSEN, HENRIK. Catilina: Dramma in tre atti. Trad. italiana in prosa di Piero Ottolini e Flavio Pasquali. Milano, Sonzogno, 1902. 83 p. (Biblioteca universale. N. 297.) Tit. orig. Catilina. Ed. 1924.

303) IBSEN, HENRIK. Catilina. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

304) IBSEN, HENRIK. Catilina. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 3-72. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

305) IBSEN, HENRIK. Catilina. Trad. Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Vol. 1. Milano 1962. P. 3-71. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

306) IBSEN, HENRIK. Le colonne della società: Commedia in quattro atti. Unica traduzione autorizzata sulla edizione originale di Paolo Rindler e di Enrico Polese Santarnecchi. (Col ritratto di E. Ibsen.) Milano, Max Kantorowicz, 1892. 106 p. (Biblioteca Ibsen. N. 1.) Tit. orig. Samfundets Støtter
Prima rappresentazione a Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1892. (Compagnia C. Rossi.) Rappresentazione televisiva della RAI, 1972.

307) IBSEN, HENRIK. Le colonne della società: Commedia in 4 atti. Trad. di Bice Savini. Milano, Treves, 1897. 152 p. (Teatro straniero. 68.)
Tit. orig. Samfundets Støtter.
Ed. 1912. Ed. 1922.

308) IBSEN, HENRIK. Le colonne della società. Traduzione di Cesare Cavallotti. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 235-315.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

309) IBSEN, HENRIK. Le colonne della società. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

310) IBSEN, HENRIK. Le colonne della società. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 429-545. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

311) IBSEN, HENRIK. I pilastri della società. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol .2. P. 533-641. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

312) IBSEN, HENRIK. La commedia dell'amore: Commedia satirica in tre atti. Trad. italiana di Piero Ottolini. Milano, Sonzogno, 1905. 117 p. (Biblioteca Universale. 328.) Tit. orig. Kjærlighedens Komedie.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro Fossati, 1905. (Compagnia A. de Sanctis.)
Ed. 1926.

313) IBSEN, HENRIK. La commedia dell'amore. Tre atti satirici di Enrico Ibsen nella versione recitata dalla Compagnia dell'Accademia diretta da Corrado Pavolini. - Il Dramma (Torino) Anno 16/1940, no. 342, p. 6-25.
Tit. orig. Kjærlighedens Komedie.

314) IBSEN, HENRIK. La Commedia dell'amore. Riduzione di Corrado Pavolini dalla traduzione originale integrale di Piero Ottolini. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 1-50.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

315) IBSEN, HENRIK. La commedia dell'amore. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

316) IBSEN, HENRIK. La commedia dell'amore. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. I. Torino 1959. P. 297-396. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

317) IBSEN, HENRIK. La commedia dell'amore. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 479-573. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

318) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Dramma in tre atti. Versione in italiano di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1893. 104 p. (Biblioteca Ibsen. N. 4.) Tit. orig. Bygmester Solness.
Prima rappresentazione a Roma, Teatro Valle, 1893. (Compagnia E. Paladini.)

319) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Dramma in tre atti. Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, F.lli Treves, 1898. 104 p. (Teatro straniero. N. 76.) Tit. orig. Bygmester Solness.
Ristampa 1906. 100 p.

320) IBSEN, HENRIK. Solness il costruttore. Dramma in tre atti. Versione dall'originale di T. K. e A. Cervesato. Prefazione di Arnaldo Cervesato. Bari, Humanitas, 1912. 233 p.
Tit. orig. Bygmester Solness.

321) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Trad. di S. T. Catalano. Milano, Facchi, 1922. 384 p. Tit. orig. Bygmester Solness.

322) IBSEN, HENRIK. Solness, il costruttore. Dramma in 3 atti. Versione dall'originale di T. K. e A. Cervesato. Pref. di A. Cervesato. Milano, Sonzogno, 1942. 188 p. (Biblioteca universale. N. 557-558.) Tit. orig. Bygmester Solness.

323) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Traduzione di Enzo Ferrieri. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 763-827.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

324) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

325) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. Ed. 1960.

326) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 549-643. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

327) IBSEN, HENRIK. Il costruttore Solness. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 505-592. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

328) IBSEN, HENRIK. Dalla lettera per pallone. Versione del dott. Giuseppe Meoni. Firenze, Osvaldo Paggi, 1903. 11 p. Tit. orig. Ballonbrev til en svensk dame.

329) IBSEN, HENRIK. La donna del mare: Commedia in cinque atti. Versione in italiano di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 108 p. (Biblioteca Ibsen. 6.)
Tit. orig. Fruen fra Havet.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1894. (Compagnia C. Della Guardia.)
Rappresentazione televisiva della RAI 1974.

330) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Dramma in cinque atti. Traduzione italiana di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, F.lli Treves, 1906. 97 p. (Teatro straniero. 83.)
Tit. orig. Fruen fra havet.
Ristampa 1912, 1941.

331) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Dramma in cinque atti. Trad. da A. Sangiovanni ed A. C. Pref. di Arnaldo Cervesato. Bari, Humanitas, 1916. 325 p. Tit. orig. Fruen fra Havet.

332) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. dall'originale a cura di Astrid Ahnfeldt. Pref. di Guido Manacorda. Firenze, Sansoni, 1922. XV, 134 p. (Biblioteca Sansoniana straniera, dir. da G. Manacorda. N. 16.) Tit. orig. Fruen fra Havet.
2ª ed. riv. 1932, dir. da P. E. Pavolini.

333) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Dramma in cinque atti. Traduzione originale di Térésah [Corinne Teresa Albertis]. Ripreso da Eleonora Duse il 5 maggio 1921 al Teatro Balbo di Torino con la Compagnia Zacconi. - Il Dramma (Torino) 1944. N. 439-440. P. 11-36.
Tit. orig. Fruen fra Havet.

334) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Traduzione di Teresah (Corinne Teresa Albertis). - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 629-698.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

335) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

336) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. - IBSEN, H.. - Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. Rist. 1960.

337) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Dramma in cinque atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 429-522.
Tit. orig. Fruen fra Havet.

338) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Piero Monaci. Milano, Rizzoli, 1959. 141 p.
(Biblioteca universale Rizzoli. N. 1433/1434.)
Tit. orig. Fruen fra Havet.

339) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 341-445. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

340) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 307-407. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

341) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Lucio Chiavarelli e Annelore Fischer. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 3. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

342) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. - IBSEN, H.. Tre drammi: Spettri. Una casa di bambola. La donna del mare. Trad. di Piero Monaci, Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Milano 1967. (Caleidoscopio. N. 44.)

343) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Amos Nannini. - IBSEN, H.. Drammi. Milano 1968. (I grandi della letteratura. N. 13.)

344) IBSEN, HENRIK. La donna del mare. Trad. di Anita Rho. Torino, G. Einaudi, 1973. 99 p. Tit. orig. Fruen fra havet.

345) IBSEN, HENRIK. La festa di Solhaug. Commedia in tre atti. Trad. italiana di Paolo Rindler e di Oreste Poggio. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 55 p. (Biblioteca Ibsen. N. 11.) Tit. orig. Gildet paa Solhaug.

346) IBSEN, HENRIK. La festa di Solhaug: commedia in tre atti. Traduzione italiana di Paolo Rindler ed Oreste Poggio. Milano, F.lli Treves, 1900. 55 p. (Teatro straniero. 87.) Tit. orig. Gildet paa Solhaug.

347) IBSEN, HENRIK. La festa a Solhaug. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 73-121. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

348) IBSEN, HENRIK. Una festa a Solhaug. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 165-215. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

349) IBSEN, HENRIK. Gian Gabriele Borkmann: Dramma in quattro atti. Versione autorizzata da Mario Buzzi. Milano, F.lli Treves, 1900. 87 p. (Teatro straniero. N. 81.) Tit. orig. John Gabriel Borkman.
Prima rappresentazione a Bologna, Teatro Manzoni, 1898. (Compagnia E. Zacconi.)

350) IBSEN, HENRIK. Borkman. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

351) IBSEN, HENRIK. Gian Gabriele Borkman. Trad. di Ervino Pocar. - IBSEN, H.. Casa di bambola. Gian Gabriele Borkman. Milano 1950. (Biblioteca Moderna Mondadori. Nuova serie. 118.)

352) IBSEN, HENRIK. John Gabriel Borkman. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 721-816. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

353) IBSEN, HENRIK. Giangabriele Borkman. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 663-744. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

354) IBSEN, HENRIK. I guerrieri di Helgeland, vide Spedizione nordica.

355) IBSEN. HENRIK. Hedda Gabler. Dramma in quattro atti. Versione in italiano di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1893. 102 p. (Biblioteca Ibsen. N. 3.) Tit. orig. Hedda Gabler.
Prima rappresentazione a Trieste, Teatro Comunale, 1893. (Compagnia I. Vitaliani.)
Rappresentazione televisiva della RAI, 1975, con Ingrid Bergman.

356) IBSEN, HENRIK. Hedda Gabler. Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, F.lli Treves, 1899. 100 p. (Teatro straniero. N. 72.) Tit. orig. Hedda Gabler.
Ristampa 1909.

357) IBSEN, HENRIK. Hedda Gabler. Dramma in quattro atti. Traduzione di Fausto Valsecchi. Prefazione di Moritz Prozor. Milano, Sonzogno, 1914. 94 p. (Biblioteca universale. N. 448.)
Tit. orig. Hedda Gabler.
Rist. 1924.
Rist. 1931.

358) IBSEN, HENRIK. Hedda Gabler. Trad. di Silvio Catalano. IBSEN, H.. Teatro. Milano 1921.
Rist. 1922.

359) IBSEN, HENRIK. Edda Gabler. Traduzione di Giuseppe Bevilacqua. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 699-761.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

360) IBSEN, HENRIK. Edda Gabler. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

361) IBSEN, HENRIK. Edda Gabler. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946.
Rist. 1960.

362) IBSEN. HENRIK. Hedda Gabler. Trad. di Anita Rho. - IBSEN. H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 447-548. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

363) IBSEN, HENRIK. Hedda Gabler. Trad. di Clemente Giannini. - IBSEN, H.. Casa Rosmer. Hedda Gabler. Poesie. Milano 1960. P. 117-213. (Biblioteca moderna Mondadori. Sezione teatro. N. 606.)

364) IBSEN, HENRIK. Edda Gabler. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 409-503. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

365) IBSEN, HENRIK. Hedda Gabler. Trad. di Luigi Ulisse. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 3. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

366) IBSEN, HENRIK. Imperatore e Galileo. Dramma di storia universale (in due parti). Parte I. L'apostasia di Cesare. Parte II. L'imperatore Giuliano. Versione autorizzata di Mario Buzzi. Milano, F.lli Treves, 1902. 284 p. Tit. orig. Kejser og Galilæer.

367) IBSEN, HENRIK. Cesare e Galileo. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

368) IBSEN, HENRIK. Imperatore e Galileo. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 137-427. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

369) IBSEN, HENRIK. Cesare e Galileo. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 2. P. 265-532. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed .1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

370) IBSEN, HENRIK. L'imperatore Giuliano. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

371) IBSEN, HENRIK. L'imperatore Giuliano. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 269-427. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

372) IBSEN, HENRIK. In alto. - IBSEN, H.. Terje Vigen. - In alto. Poemetti. Trad. di Mary von Verno e Renato Manzini. Bari 1904. P. 33-49.
Tit. orig. Paa vidderne.

373) IBSEN, HENRIK. La lega dei Giovani: Commedia in cinque atti. Traduzione di Maria Savini. Milano, F.lli Treves, 1894. 133 p. (Teatro straniero. N. 58.) Tit. orig. De Unges Forbund.

374) IBSEN, HENRIK. La lega della gioventù: Dramma in 5 atti. Trad. di Giuseppe Oberosler. Milano, Max Kantorowicz, 1895. 133 p. (Biblioteca Ibsen. N. 14.) Tit .orig. De Unges Forbund.

375) IBSEN, HENRIK. La lega dei giovani. Trad. di G. L. Rossi. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 877-964.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

376) IBSEN, HENRIK. La lega dei giovani. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 3-135. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

377) IBSEN, HENRIK. La lega dei giovani. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 2. P. 143-263. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

378) IBSEN, HENRIK. Il minatore. Trad. Manfredo Tovajera - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897.
Tit. orig. Bergmanden.

379) IBSEN, HENRIK. La nave bruciata. - DE GUBERNATIS, ANGELO. Storia universale della letteratura. Milano, Ulrico Hoepli, 1882-1885. Vol. 6. Florilegio lirico. Parte seconda. Poesia colta. XVIII. Poeti scandinavi. 10. P. 616-617.
Tit. orig. Brændte skibe.

380) IBSEN, HENRIK. Nemico del popolo: Commedia in 5 atti. Trad. di Cesare Gabardini. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 142 p. (Biblioteca Ibsen. N. 12.) Tit. orig. En Folkefiende.
Prima rappresentazione a Verona, Teatro Comunale, 1894. (Compagnia E. Zacconi.)
Rappresentazione al Teatro Valle, Roma, 1975. (Compagnia Tino Buazzelli, regia Edmo Fenoglio.)

381) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo: Dramma in cinque atti. Milano, F.lli Treves, 1894. 120 p. (Teatro straniero. N. 59). Tit. orig. En Folkefiende.
Ristampa 1906. 116 p.
Ristampa 1912.

382) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo: Dramma in cinque atti. Milano, F.lli Treves, 1920. 188 p. (Teatro. N. 3.) Tit. orig. En Folkefiende.
Rist. 1930.

383) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo. Traduzione di Franco M. Pranzo. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 423-492.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

384) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

385) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 3-113. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

386) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 3-106. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

387) IBSEN, HENRIK. Un nemico del popolo. Trad. di Alfhild Motzfeldt. - IBSEN, H.. Gli spettri. Un nemico del popolo. Milano 1965. (Grande universale Mursia. Letteratura. 15. Teatro di tutti i tempi. 3.)

388) IBSEN, HENRIK. La notte di San Giovanni. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 101-164. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
Tit. orig. Sankthansnatten.
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

389) IBSEN, HENRIK. Olaf Lilje krans. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.) Tit. orig. Olaf Liljekrans.
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

390) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt: Poema drammatico. Prima traduzione italiana, con prefazione di B. Villanova D'Ardenghi. Roma, Enrico Voghera, 1909. LII, 224 p. (Autori celebri stranieri. N. 9.)
Tit. orig. Peer Gynt.

391) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Poema drammatico in cinque atti. Trad. e introd. di Domenico Lanza. Milano, F.lli Treves, 1928. XX, 208 p. Tit. orig. Peer Gynt.
Ristampa Milano, Garzanti, 1941.
Prima rappresentazione a Torino, Teatro Carignano, 1928. (Compagnia Benelliana con C. Racca.)
Rappresentazione del Teatro Valle, Roma, 1950. (Vittorio Gassmann.)

392) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. [Trad. di Domenico Lanza.] Musica di E. Grieg. Nella interpretazione della Compagnia Sem Benelli per l'arte drammatica. Verona, Il Domani d'Italia, [1928]. 16 p. [Riassunto del Peer Gynt secondo l'interpretazione della Compagnia Sem Benelli. La musica di E. Grieg. Programma. Ordine dei quadri e delle musiche.]

393) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Poema drammatico in cinque atti. Trad. e pref. di Italo Vitaliano. Milano, Maia, 1929. 253 p. (Collana teatrale, dir. da Jacopo Comin. N. 2.) Tit. orig. Peer Gynt.

394) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Poema drammatico. Prima traduzione italiana [dal norvegese] con prefazione di B. Villanova D'Ardenghi. Milano, Sonzogno, 1942. XXXII, 153 p. (Biblioteca Universale. N. 553. 554.) Tit. orig. Peer Gynt.

395) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Traduzione di Celso Salvini. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 139-234.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

396) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

397) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946.
Rist. 1960.

398) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Poema drammatico in cinque atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 219-350. Tit. orig. Peer Gynt.

399) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 677-833. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

400) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 2. P. 3-142. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

401) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. Trad. di Domenico Lanza. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 2. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

402) IBSEN, HENRIK. Peer Gynt. A cura di Rossana Bacaloni. Milano, Aristea, [1966?]. 164 p. fig. (Verbena.) Tit. orig. Peer Gynt.

403) (IBSEN, HENRIK). Peer Gynt 1928-1972. A cura del Teatro Stabile di Torino. Milano, U. Mursia, 1972. 192 p. ill. (I quaderni del Teatro Stabile di Torino. N. 27.)
Rappresentazione del Teatro Stabile di Torino 1972. (Aldo Trionfo).

404) IBSEN, HENRIK. Per album. Trad. Manfredo Tovajera. - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897.
Tit. orig. Stambogsrim.

405) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf: Dramma in tre atti. Trad. di Ernesto Gagliardi. Milano, Treves, 1897. 132 p. (Teatro straniero. 67.) Tit. orig. Lille Eyolf.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro Manzoni, 1895. (Compagnia E. Zacconi.)

406) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Azione scenica in tre atti. Traduzione e introduzione di Giacomo Marcocchia. Napoli, Rondinella e Loffredo Editori, 1925. 141 p. (Collezione di testi commentati per le scuole, dir. da A. Pagano e A. Moggi.) Tit. orig. Lille Eyolf.
Ristampa 1931.

407) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Dramma in tre atti di Enrico Ibsen. Versione italiana di Eligio Possenti. - Il Dramma (Torino) 1943. No 400. P. 7-24. Tit. orig. Lille Eyolf.
Prima rappresentazione dalla Compagnia del Teatro Quirino di Roma, diretta da Sergio Tòfano con la regia di Orazio Costa, il 20 febbraio 1943.

408) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Traduzione di Eligio Possenti. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 829-876.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

409) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

410) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 645-719. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

411) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 593-662. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

412) IBSEN, HENRIK. Il piccolo Eyolf. Dramma in 3 atti. Versione di Gennaro Pistilli. Note di Francesco Macedonio. Regia di Aldo Trionfo. A cura del Teatro Stabile di prosa del Friuli-Venezia-Giulia. Udine, Del Bianco, 1968. 111 p. (Teatrocopioni. N. 1.) Tit. orig. Lille Eyolf.

413) IBSEN, HENRIK. I pretendenti della Corona: Commedia in 5 atti. Prima traduzione italiana dell'originale norvegese di A. G. Amato. Milano, Max Kantorowicz, 1895. 189 p. (Biblioteca Ibsen. N. 13.) Tit. orig. Kongsemnerne.

414) IBSEN, HENRIK. I Pretendenti alla Corona. Commedia in cinque atti. Prima traduzione italiana dell'originale norvegese di A. G. Amato. Milano, F.lli Treves, 1900. 189 p. (Teatro straniero. 82.) Tit. orig. Kongsemnerne.

415) IBSEN, HENRIK. I pretendenti alla corona. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

416) IBSEN, HENRIK. I pretendenti alla corona. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 397-534. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

417) IBSEN, HENRIK. I pretendenti al trono. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol .1. P. 575-703. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

418) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo: Epilogo drammatico in tre atti di Enrico Ibsen. Traduzione di Pietro Ottolini. Milano, La Poligrafica, 1900. XX, 93 p. ritr. Tit. orig. Naar vi døde vaagner.
Prima rappresentazione a Milano, Teatro Manzoni, 1900. (Compagnia A. de Sanctis.)

419) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo: Epilogo drammatico in tre atti. Versione autorizzata di Mario Buzzi. Milano, Sonzogno, 1902. 78 p. (Biblioteca universale. N. 288.)
Tit. orig. Naar vi døde vaagner.

420) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo: Epilogo drammatico in tre atti di Enrico Ibsen. Traduzione di Piero Ottolini. Sesto S. Giovanni, Casa ed. Madella, 1915. 192 p.
Tit. orig. Naar vi døde vaagner.

421) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. Traduzione di Piero Ottolini. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 965-1013.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

422) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. Epilogo drammatico in tre atti. Trad. [dal norvegese] di Ervino Pocar. Milano, Rosa & Ballo, 1945. XII, 143 p. 1 ritratto. (Collana Teatro, a cura di Paolo Grassi. N. 7.) Tit. orig. Naar vi døde vaagner.

423) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

424) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 817-884. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

425) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 745-813. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

426) IBSEN, HENRIK. Quando noi morti ci destiamo. Trad. di Luigi Ulisse. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 3. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

427) IBSEN, HENRIK. La Fattoria Rosmer: Dramma in quattro atti. Trad. italiana di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1894. 95 p. (Biblioteca Ibsen. N. 7.) Tit. orig. Rosmersholm.
Prima rappresentazione a Torino, Teatro Gerbino, 1894. (Compagnia V. Marini.)
Rappresentazione televisiva della RAI 1972.

428) IBSEN, HENRIK. La fattoria Rosmer. Dramma in quattro atti. Traduzione di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, F.lli Treves, 1898. 95 p. (Teatro straniero. 73.) Tit. orig. Rosmersholm.
Ristampa 1906. 98 p.
Ristampa 1909.

429) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Trad. di Silvio Catalano. - IBSEN, H.. Casa di bambola. Rosmersholm. Milano 1922.

430) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Dramma in quattro atti. Trad. dal testo originale e prefazione di Zino Zini. Torino, G. B. Paravia, 1924. XXVII, 103 p. ritratto. (Scrittori stranieri tradotti.)

431) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Trad. dall'originale a cura di P. Faggioli. Pref. di P. E. Pavolini. Firenze, Sansoni, 1932. VII, 129 p. (Biblioteca Sansoniana straniera già dir. da Guido Manacorda, ora dir. da P. E. Pavolini. N. 69.) Tit. orig. Rosmersholm. Ristampa 1950.

432) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Traduzione di Gino Damerini. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 565-628.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

433) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

434) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946.
Ed. 1960.

435) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Trad. [dal norvegese] di Piero Monaci. Milano, Rizzoli, 1957. 143 p. (Biblioteca universale Rizzoli. N. 1143-1144.)
Tit. orig. Rosmersholm.

436) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 3. Torino 1959. P. 237-339. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

437) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Trad. di Alda Manghi. - IBSEN, H.. Spettri. L'anitra selvatica. Casa di bambola. Rosmersholm. Torino 1959. P. 345-455. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni. N. 16.)

438) IBSEN, HENRIK. Casa Rosmer. Trad. di Clemente Giannini. - IBSEN, H.. Casa Rosmer. Hedda Gabler. Poesie. Milano 1960. P. 27-116. (Biblioteca moderna Mondadori. Sezione teatro. N. 606.)

439) IBSEN, HENRIK. Villa Rosmer. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 3. P. 219-306. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

440) IBSEN, HENRIK. Fattoria Rosmer. Trad. di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi, riveduta da Elena Faber. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 2. (Tutto il teatro. I giganti. N. 4.)

441) IBSEN, HENRIK. Rosmersholm. Traduzione italiana di Claudio Novelli, per la rappresentazione televisiva 7.7.1972. Diretto da Vittorio Cottafavi.

442) IBSEN, HENRIK. La signora Inger di Östrot: Commedia in cinque atti. Trad. italiana di Paolo Rindler ed Enrico Minneci. Milano, Max Kantorowicz, 1893. 151 p. (Biblioteca Ibsen. 5.) Tit. orig. Fru Inger til Østraat.

443) IBSEN, HENRIK. La signora Inger di Östrot. Commedia in cinque atti. Traduzione italiana di Paolo Rindler ed Enrico Minneci. Milano, Flli Treves, 1900. 151 p. (Teatro straniero. N. 85.) Tit. orig. Fru Inger til Østraat.

444) IBSEN, HENRIK. Madonna Inger di Östraat. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 123-226. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

445) IBSEN, HENRIK. Donna Inger di Östraat. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 309-408. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

446) IBSEN, HENRIK. Spedizione nordica: Dramma in quattro atti. Trad. italiana di Paolo Rindler. Milano, Max Kantorowicz. 1894. 78 p. (Biblioteca Ibsen. N. 10.) Tit. orig. Hærmændene paa Helgeland.

447) IBSEN, ENRICO. Spedizione Nordica. Dramma in quattro atti. Traduzione italiana di Paolo Rindler. Milano, F.lli Treves. 1900. 78 p. (Teatro straniero. N. 86.) Tit. orig. Hærmændene paa Helgeland.

448) IBSEN, HENRIK. I guerrieri di Helgeland. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 1. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.) Tit. orig. Hærmændene paa Helgeland.
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

449) IBSEN, HENRIK. I guerrieri a Helgeland. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 1. Torino 1959. P. 227-296. (I millenni. N. 45.)
2ª ed. 1966.

450) IBSEN, HENRIK. I condottieri a Helgeland. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 409-478. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.)
Tit. orig. Hærmændene paa Helgeland.
2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

451) IBSEN, HENRIK. Spettri: Dramma in tre atti. Versione in italiano di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi. Milano, Max Kantorowicz, 1892. 73 p. (Biblioteca Ibsen. N. 2.) Tit. orig. Gengangere.
Messo in scena per la prima volta da Antoine al Teatro Manzoni di Milano, 1892. (Compagnia E. Zacconi.)
Rappresentazione televisiva della RAI.

452) IBSEN, HENRIK. Spettri: Dramma in tre atti. Milano, Treves, 1894. 92 p. (Teatro straniero. 60.) Tit. orig. Gengangere.
Ristampa 1900. 1913.
Ristampa Milano, Garzanti, 1941. 98 p.

453) IBSEN, HENRIK. Gli Spettri: Dramma in tre atti. Trad. di Ugo Sandor. Milano, Sonzogno, 1916. 52 p. (Biblioteca universale. N. 488.) Tit. orig. Gengangere.
Ristampa 1932.

454) IBSEN, HENRIK. Gli Spettri. Traduzione integrale, introduzione, note, analisi, biografia e bibliografia a cura di P. E. Pavolini. Firenze, F. Le Monnier, 1925. XXIII, 163 p. (I grandi autori stranieri tradotti e annotati, dir. da L. De Anna.) Tit. orig. Gengangere.

455) IBSEN, HENRIK. Spettri. A cura di Zino Zini. - IBSEN, H.. Spettri. L'anitra selvatica. Torino 1931. P. 19-104. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni. N. 16.)
Ristampa 1942, 1953, 1959.

456) IBSEN, HENRIK. Spettri. Traduzione di Gabriella Sella. - IBSEN, H.. Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese. Torino 1945. P. 367-421.
2ª ed. 1945. 3ª ed. 1945. 4ª ed. 1946.

457) IBSEN, HENRIK. Spettri. A cura di Renato Salvadori. Milano, B. Gnocchi, 1945. 214 p. Tit. orig. Gengangere.

458) IBSEN, HENRIK. Spettri. - IBSEN, H.. Drammi. Vol. 2. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

459) IBSEN, HENRIK. Spettri. - IBSEN, H.. Il teatro di Ibsen. Trad. di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano 1946.
Ed. 1960.

460) IBSEN, HENRIK. Spettri. Trad. [dal norvegese] di Piero Monaci. Milano, Rizzoli, 1954. 96 p. (Biblioteca universale Rizzoli. N. 795.) Tit. orig. Gengangere.

461) IBSEN, HENRIK. Fantasmi. Dramma in tre atti. Trad. dall'originale norvegese di Clemente Giannini. - TEATRO norvegese. Milano, Nuova Accademia, 1957. (Thesaurus litterarum. 3: Teatro di tutto il mondo. 34.) P. 351-427. Tit. orig. Gengangere.

462) IBSEN, HENRIK. Gli spettri. Trad. di Anita Rho. - IBSEN, H.. I drammi. Vol. 2. Torino 1959. P. 643-723. (I millenni. N. 45.) 2ª ed. 1966.

463) IBSEN, HENRIK. Gli spettri. Trad. di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. - IBSEN, H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 2. P. 737-815. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.) 2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

464) IBSEN, HENRIK. Gli spettri. Trad. di Alfhild Motzfeldt. - IBSEN, H.. Gli spettri. Un nemico del popolo. Milano 1965. (Grande universale Mursia. Letteratura. 15. Teatro di tutti i tempi. 3.)

465) IBSEN, HENRIK. Spettri. Trad. di Luigi Ulisse. - IBSEN, H.. Drammi. Roma 1966. Vol. 1. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4.)

466) IBSEN, HENRIK. Spettri. - IBSEN, H.. Tre drammi: Spettri. Una casa di bambola. La donna del mare. Trad. di Piero Monaci, Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Milano 1967. (Caleidoscopio. N. 44.)

467) IBSEN, HENRIK. Spettri. Trad. di Amos Nannini. - IBSEN, H.. Drammi. Milano 1968. (I grandi della letteratura. N. 13.)

468) IBSEN, HENRIK. Gli spettri. Trad. di Anita Rho. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972. 79 p. In copertina una litografia di Edvard Munch. (Collezione di teatro. N. 154.) Tit. orig. Gengangere. 2ª ed. 1974.

469) IBSEN, HENRIK. Il superstite. Trad. Manfredo Tovajera. - VENTUNA versioni metriche da E. Ibsen, T. Moore, D. G. Rossetti, H. W. Longfellow, J. Espronceda... Roma 1897. Tit. orig. Til de gjenlevende.

470) IBSEN, HENRIK. Terje Vigen. - IBSEN, H.. Terje Vigen. - In alto. Poemetti. Trad. di Mary von Verno e Renato Manzini. Bari 1904. P. 14-31. Tit. orig. Terje Vigen.

471) IBSEN, HENRIK. Il tumulo del guerriero. Trad. di Alfhild Motzfeld Tidemand-Johannessen. - IBSEN. H.. Opere teatrali. Milano 1962. Vol. 1. P. 73-99. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.) Tit. orig. Kjæmpehøjen. 2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968.

JACOBSEN, ROLF

472) JACOBSEN, ROLF. Meteora. - L'arpa nella terra. - Il giorno e la notte. Trad. di Ines Vecchietti Eknes. - Il giornale dei Poeti (Roma) Anno XX, N. 3-4, marzo-aprile 1973, p. 2. Tit. orig. Meteor. - Harpen i jorden. - Dagen og natten.

JENSEN, AXEL

473) JENSEN, AXEL. La ragazza Line. Romanzo. Trad. di Pierina Marocco. Milano, G. Feltrinelli, 1962. 310 p. (Il quadrifoglio. N. 5.) Tit. orig. Line.

JOHANNESEN, GEORG

474) JOHANNESEN, GEORG. Poesia del tempo. - Dal tempio. - Tu. Traduz. di Ines Vecchietti Eknes. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XX, N. 7-8, luglio-ottobre 1973, p. 6. Tit. orig. Et dikt om tid. - Fra templet. - Du.

KIELLAND, ALEXANDER LANGE

475) KIELLAND, ALEXANDER. La battaglia di Waterloo. Trad. di Marco Scovazzi. - SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche. Milano, Flli Fabbri, 1970. P. 361-379. (Letteratura universale. Vol. 28.) Tit. orig. Slaget ved Waterloo.

476) KIELLAND, ALEXANDER LANGE. Elsa. Racconto di Natale. Versione dal norvegese di N. Vidacovich. - Nuova antologia (Roma) vol. 210/1906, p. 627-671. Tit. orig. Else. En Julefortælling.

477) KIELLAND, ALEXANDER LANGE. Garman & Worse. Romanzo. Traduzione [dal norvegese] di Ervino Pocar. Milano, Ist. Edit. Italiano, 1945. 349 p. (Narratori. N. 1.) Tit. orig. Garman & Worse.

478) KIELLAND, ALEXANDER LANGE. Madeleine: Romanzo. Roma, Nuova Antologia, 1919. 126 p. Tit. orig. Garman & Worse.
Estratto da Nuova antologia (Roma) vol. 283/1919, p. 139-157, 265-283, 398-414. Vol. 284/1919, p. 41-59, 150-170, 257-285.

479) KIELLAND, ALEXANDER. La Torbiera. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 323-328. Tit. orig. Torvmyr.

480) KIELLAND, ALEXANDER. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

KIELLAND, AXEL

481) KIELLAND, AXEL. Vita in pericolo. Unica traduzione autorizzata dall'inglese di Luciano Mercatali. Milano, A. Mondadori, 1949. 271 p. (Biblioteca moderna Mondadori. 59.) Tit. orig. Lev farlig.

KINCK, HANS E.

482) KINCK, HANS E.. La piccola dama bianca. Trad. di Clemente Giannini. - LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Roma, Gherardo Casini, 1954. Vol. II, p. 953-958. Tit. orig. Den hvite lille dame. 2ª ed. 1954-57. 3ª ed. 1957.

LIE, JONAS

483) LIE, JONAS. L'aquila madre. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 287-291. Tit. orig. Hunornen. (Da: Troll - Ny samling.)

484) LIE, JONAS. Una famiglia a Gilje. Romanzo. - Nuova antologia (Roma) vol. 220/1908, p. 543-575. Vol. 221/1908, p. 60-92, 246-277. Tit. orig. Familjen paa Gilje.

485) LIE, JONAS. Le figlie del comandante. Romanzo. Trad. dal tedesco di Angelo Treves. Milano, Sonzogno, 1930. 96 p. (Romantica economica. N. 134.) Tit. orig. Kommandørens døttre.

486) LIE, JONAS. Il galeotto. Romanzo. Trad. dal francese di A. Serafini. Milano, Sonzogno 1931. 96 p. (Romantica economica. N. 170.) Tit. orig. Livsslaven.

487) LIE, JONAS. Un matrimonio. Romanzo. Versione e prefazione di Alcide Barbieri. Milano, Sonzogno, 1923. 206 p.
Tit. orig. Et Samliv.
Ed. 1931. 203 p. (Collezione Sonzogno. 82.)

488) LIE, JONAS. Rutland. Racconto. Versione diretta dal norvegese. Torino, Frassinelli, 1943. XV, 243 p. (Collana di romanzi Frassinelli. N. 17.) Tit. orig. Rutland.

489) LIE, JONAS. Il tre -alberi « Avvenire ». Traduzione di P. Garbi. Milano, Delta, 1929. 221 p. (Scrittori italiani e stranieri « Delta ». 36.) Tit. orig. Tremasteren Fremtiden.

490) LIE, JONAS. Il veggente. Trad. Ervino Pocar. Milano, Rizzoli, 1962. 126 p. (Biblioteca universale Rizzoli. 1829/1830.) Tit. orig. Den Fremsynte.

491) LIE, JONAS. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

492) LINDEGÅRD, MAI, vide CHRISTENSEN, SYNNØVE, pseud.

MEHREN, STEIN

493) MEHREN, STEIN. Dopo una notte. Trad. di Ines Eknes Vecchietti. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XX, 1973, no. 11-12, p. 7. Tit. orig. Etter en natt.

494) MEHREN, STEIN. Una goccia. Trad. di Ines Eknes Vecchietti. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XX, 1973, n. 11-12, p. 7. Tit. orig. Dråpen.

MOE, JØRGEN

495) MOE, JØRGEN, vide.
ASBJØRNSEN, PEDER CHRISTEN e MOE, JØRGEN. Fiabe norvegesi. (Norske folkeeventyr.) A cura di Alda Castagnoli Manghi. Prefazione di Vittorio Santoli. Torino, Giulio Einaudi, 1962. P. III-XXIV, 650. 15 tavv. (I millenni. 57.) Recensione di Mario Gabrieli dell'Istituto universitario orientale di Napoli in « AION », Annali. Sezione germanica. V, 1962, p. 299-300.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 299-305. (Håken Barbadirame (Håken Borkenskjegg).

MUNCH, ANDREAS

496) CONTALDI, FRANCESCO. Un poeta della Norvegia. (Andreas Munch). Versioni ritmiche con cenno critico sull'autore precedute da una lettera di Ettore Brambilla. Giulianova, F. Pedicone, 1898. 63 p.

497) MUNCH, ANDREAS. Vide anche CONTALDI, FRANCESCO. Rime Nordiche. Giulianova 1900.

498) MUNCH, ANDREAS. La partenza. Versione di Solone Ambrosoli. - DE GUBERNATIS, ANGELO. Storia universale della letteratura. Milano, U. Hoepli, 1882-1885. Vol. 6. Parte seconda. XVIII. Poeti scandinavi. 13. P. 621-622. Tit. orig. Udfarten.

499) MUNCH, ANDREAS. Viaggio di nozze nella baia di Hardanger. A Rasmus B. Anderson. La Norvegia in America. - FIORI d'oltralpe: saggio di traduzioni poetiche di Tommaso Cannizzaro. Messina, tip. dell'autore, 1882-93. Vol. 2, p. 273-274. 275. Tit. orig. Der aander en tindrende Sommerluft. Til fjerne Vesten fra dit Skjød uddrage.

NEDREAAS, TORBORG

500) NEDREAAS, TORBORG. Fiori di primavera a settembre. Trad. di Francesca Viola Lundgren. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1958. P. 23-35. Tit. orig. Smørblomst i september.

OBSTFELDER, SJGBJØRN

501) OBSTFELDER, SJGBJØRN. Liv. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 331-344. Tit. orig. Liv.

OMRE, ARTHUR

502) OMRE, ARTHUR. La vettura dell'amore. Trad. di Francesca Viola Lundgren. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1959. P. 19-30. Tit. orig. Kjærlighetsvognen.

RONGEN, BJØRN

503) RONGEN, BJØRN. L'orsa della palude d'oro. Trad. di Ingrid Næss e di Teresa Frugiuele. Ill. di Carlo Toffolo. Bergamo, Ed. Janus, 1967. 156 p. (Collana centauro. N. 11.) Tit. orig. Anne Villdyrjente.

RUD, NILS JOHAN

504) RUD, NILS JOHAN. Ballo sull'isola. Trad. di Francesca Viola Lundgren. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1960. P. 21-29. Tit. orig. Dans på øya.

ROLVAAG, OLE EDVART

505) ROLVAAG, OLE EDVART. Giganti sulla terra. Romanzo. La traduzione è stata condotta sulla versione americana, curata dall'autore, dal titolo « Giants in the earth ». Milano, A. Corticelli, 1941. 576 p. (Narratori stranieri.) Tit. orig. I de dage - Fortælling om norske nykommere i Amerika.

LE SAGHE

506) LE SAGHE. Eiríks saga Rauða. Vide ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

507) LE SAGHE. Eyrbyggja saga. Vide ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

508) LE SAGHE. Hallfrøðar saga. Vide ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

509) LE SAGHE. Vatnsdœla saga. Vide ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

510) LE SAGHE. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

SANDEL, CORA

511) SANDEL, CORA. Felicità. Trad. di Francesca Viola Lundgren. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1957. P. 37-54. Tit. orig. Lykken.

SKRAM, AMALIE

512) SKRAM, AMALIE. Memento mori. Trad. di Giulia Peyretti. - ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da G. Peyretti. Firenze 1909. P. 303-308. Tit. orig. « Memento mori ».

SÓLARLJÓÐ

513) SÓLARLJÓÐ. - LA POESIA scaldica norrena. A cura di Mario Gabrieli. Roma 1962.

SOMMERFELT, AIMÉE

514) SOMMERFELT, AIMÉE. Il bianco bungalow. Trad. di Ingrid Næss. Ill. di Ulf Aas. Bergamo, Ed. Janus, 1967. 153 p. (Collana sagittario. N. 9.) Tit. orig. Den hvite bungalowen.

515) SOMMERFELT, AIMÉE. Il mio nome è Pablo. Trad. di Ingrid Næss. Ill. di Hans Normann Dahl. Bergamo, Ed. Janus, 1968. 151 p. (Collana sagittario. N. 15.) Tit. orig. Pablo og de andre.

516) SOMMERFELT, AIMÉE. La strada per Agra. Trad. di Ingrid Næss. Ill. di Ulf Aas. Bergamo, Janus, 1965. P. 3-152. (Collana sagittario. Serie: I libri dell'amicizia. N. 1.) Tit. orig. Veien til Agra.
Ristampa 1968.

UNDSET, SIGRID

517) UNDSET, SIGRID. Amore e sangue. Traduzione dal norvegese di Giacomo Pesenti. Milano, Rizzoli, 1933. 221 p. (I grandi narratori. N. 3.) Tit. orig. Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis.

518) UNDSET, SIGRID. Vikinghi. Romanzo. Trad. di L. D'Agesilao. Milano, Zibetti Editore, 1966. 240 p. (Biblioteca universale Zibetti. 8.) Tit. orig. Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis.

519) UNDSET, SIGRID. Una donna e l'amore. <Fru Hjelde.> Versione dal norvegese di Clemente Giannini. Milano, Sperling e Kupfer, 1931. 275 p. (Narratori nordici. N. 15.) Tit. orig. Splinten av troldspeilet: Fru Hjelde.
2ª ed. 1937. 305 p.
3ª ed. 1942.
Recensione nella Rassegna nazionale (Firenze). 3ª ser. vol. 16/1932, p. 315, e nell'Italia che scrive (Roma) vol. 15/1932, p. 87, di Enrico Caprile.

520) UNDSET, SIGRID. L'età più bella. Romanzo. Trad. di Luigi Taroni. Milano, Periodici Alfa, ediz. Elit, 1933. 124 p. (I romanzi del girasole. N. 11.) Tit. orig. Den lykkelige alder.

521) UNDSET, SIGRID. Jenny. Romanzo. Traduzione [dal norvegese] di Agnesina Silvestri Giorgi. Milano, Garzanti, 1945. 406 p. (Collana Vespa. Scrittori stranieri.) Tit. orig. Jenny.
2ª ed. 1949. (Amena. N. 59-60).

522) UNDSET, SIGRID. Jenny. Romanzo. Trad. di Renato Mucci. Roma, I Nobel Letterari Editrice, 1971. 186 p. Tit. orig. Jenny.

523) UNDSET, SIGRID. Kristin. Trad. di Ada Vangensten Mazzega. - Nuova antologia (Roma) vol. 341/1929, p. 39-50. Capitolo tolto da Kristin Lavransdatter.

524) UNDSET, SIGRID. Kristin, figlia di Lavrans. Trad. dal norvegese di Ada Vangensten. Prefazione di G. Gabetti. Milano, Flli Treves, 1931. XIX, 426 p. (Scrittori stranieri moderni. 12.) Tit. orig. Kristin Lavransdatter.

525) UNDSET, SIGRID. Kristin, figlia di Laurans. Romanzo. Traduzione dal norvegese di Evelina Bocca. Milano, Garzanti, 1942. VII, 1117 p. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.) Tit. orig. Kristin Lavransdatter.
Ed. 1943. VII, 1082 p.

526) UNDSET, SIGRID. Kristin, figlia di Lavrans. La ghirlanda. Traduzione [dal norvegese] di Evelina Bocca. Milano, A. Garzanti, 1954. 273 p. (Serie romanzi d'oggi. N. 4.) Tit. orig. Kristin Lavransdatter. Kransen.
Ed. 1968. 367 p. (Garzanti per tutti. Romanzi e realtà. N. 164.)
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 385-388. (Estratto.)

527) UNDSET, SIGRID. Kristin figlia di Lavrans. Trad. di Evelina Bocca. Pref. di Carlo Picchio. Torino, Unione tipografico editrice torinese, Milano, Club degli editori, Verona, A. Mondadori, 1967. XLV, 903 p. 1 tav. (Scrittori del mondo: I Nobel.) Tit. orig. Kristin Lavransdatter.

528) UNDSET, SIGRID. Olav Audunsson. Romanzo. Traduzione [dal norvegese] di Piero Malvano. Milano, Garzanti, 1951. IX, 1020 p. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.) Tit. orig. Olav Audunssøn.

529) UNDSET, SIGRID. Ottavo Comandamento. Non rubare. - I DIECI Comandamenti. Unica traduzione autorizzata dall'inglese di Giorgio Monicelli. Milano, Arnoldo Mondadori, 1948. P. 292-334. ill. (Il Ponte. I grandi narratori italiani e stranieri. 16.) Tit. orig. The ten commandments. Thou shalt not steal.

530) UNDSET, SIGRID. Il peccato. Romanzo. Milano, E.L.I.T., 1933. 189 p. (I romanzi dell'Iride. IV.) Tit. orig. Splinten av troldspeilet: Fru Waage.

531) UNDSET, SIGRID. Primavera. Tradotto dal francese da I. Vitaliano. Milano, Sonzogno, 1934. 376 p. (Collezione dei grandi autori. N. 50.) Tit. orig. Vaaren.

532) UNDSET, SIGRID. Primavera. Romanzo. Prima edizione italiana integrale a cura di Ida G. Serra. Milano, Elettra, 1934. 443 p. (Scrittori d'ogni paese.) Tit. orig. Vaaren.
2ª ed. 1937.

533) UNDSET, SIGRID. Primavera. Trad. P. Marocco. Precedono: Il conferimento del Premio Nobel a Sigrid Undset. di Kjell Strömberg. Trad. P. Lazzaro. Discorso ufficiale, di P. Hallström. Milano, Fabbri, 1966. 406 p. (I premi Nobel per la letteratura. 29.) Koch, Maria Ludovica. La vita e l'opera di Sigrid Undset, p. 23-59.

534) UNDSET, SIGRID. Primavera. Traduzione di P. Marocco. Milano, Fabbri, 1969. 296 p. (I grandi della letteratura. 40.)
Tit. orig. Vaaren.

535) UNDSET, SIGRID. Undici anni. Romanzo. Unica traduzione autorizzata [dal norvegese] di Adriana Valori Piperno e Ada Garnett. Milano, Roma, Jandi Sapi, 1947. 301 p. (Le Najadi. Collezione di grandi narratori. N. 25.) Tit. orig. Elleve Aar.

VESAAS, HALLDIS MOREN

536) VESAAS, HALLDIS MOREN. Giorni. Trad. di Ines Eknes Vecchietti. - Il Giornale dei Poeti (Roma) Anno XX, 1973, no. 11-12, p. 7. Tit. orig. Dagar.

VESAAS, TARJEI

537) VESAAS, TARJEI. Il cavaliere selvaggio. Traduzione di Paola Romagnani. - Nuova antologia (Roma) vol. 458/1953, p. 274-301. Tit. orig. Vindane.

538) VESAAS, TARJEI. Il cavaliere selvaggio e altri racconti. Unica traduzione autorizzata di Alfhild Motzfeldt. Milano, Rizzoli, 1954. 279 p. (L'Europeo.) Tit. orig. Vindane.

539) VESAAS, TARJEI. Il perdigiorno. Romanzo. Trad. dal norvegese di Silvia Epifani De Cesaris. Pref. di Mario Gabrieli. Milano, Feltrinelli, 1963. 248 p. (I narratori di Feltrinelli. N. 27.) Tit. orig. Fuglane.

540) VESAAS, TARJEI. La ragazza Hild. Trad. di Kenneth G. Chapman e Lidia Lax. - LE PIÙ belle novelle di tutti i paesi. A cura di Domenico Porzio. Milano, A. Martello Ed., 1962. P. 13-26. Tit. orig. 21 år.

541) VESAAS, TARJEI. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

ØVERLAND, ARNULF

542) ØVERLAND, ARNULF. Il sonno. Trad. di Silvia De Cesaris Epifani. - CINQUANT'anni di poesia nordica. A cura di Mario Gabrieli. Roma, Tip. Bardi, 1967. (Quaderni degli annali. Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. IV.) P. 137-139. Tit. orig. Søvnen.
Vide anche SCOVAZZI, MARCO. Antologia delle letterature nordiche, p. 389-390.

543) ØVERLAND, ARNULF. Vide anche LE PIÙ belle pagine delle letterature della Scandinavia. A cura di Mario Gabrieli. Milano 1961.

II. STORIA DELLA LETTERATURA NORVEGESE

OPERE GENERALI

544) ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze, G. C. Sansoni, 1909. XI, 346 p. ritratti, ill. Norvegia, p. 273-344. (Bjørnstjerne Bjørnson, Jonas Lie, Arne Garborg, Amalie Skram, Knut Hamsun, Alexander Kielland, Sigbjørn Obstfelder.)

545) BACH, Giovanni. Le letterature scandinave. Roma, Paolo Cremonese, 1932. 172 p. (Collezione Omnia, 29.)
Letteratura norvegese, p. 9-58.

546) BACH, Giovanni. Paesi Scandinavi e Olanda. - BIBLIOGRAFIE del ventennio. Letterature straniere. Roma, I.R.C.E., 1941. P. 181-210.

547) BJERKE, Alf E. La letteratura italiana in Norvegia. - Il Veltro 4/1960: 6, p. 13-16.

548) BOJER, Johan. I racconti popolari norvegesi. Roma, Nuova antologia, 1928. 6 p. Estratto da Nuova antologia 339/1928, p. 312-323.

549) BONER, Edoardo Giacomo. Il Natale nella letteratura nordica. - Nuova antologia (Roma) 145/1896, p. 79-110.

550) BONER, Edoardo Giacomo. Riflessi boreali nella poesia italiana. Appunti. Messina, F. Nicastro, 1905. 94 p.

551) BONER, Edoardo Giacomo. Saggi di letterature straniere. Messina, G. Principato, 1896. 468 p. Natale e Capo d'anno nella letteratura nordica, p. 101-221. (Edda, Wergeland, Welhaven, Munch, Ibsen, Lie, Vinje, Holberg, L. I. Moe, M. B. Landstad, I. Klæbo, Kristofer Kristofersen, Elise Aubert.)

552) BONFANTINI, Mario, vide.
LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Roma 1971-54.

553) CASINI, Paolo, vide.
LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Roma 1951-54.

554) CINQUANT'anni di poesia nordica. A cura di Mario Gabrieli. Trad. di Silvia De Cesaris Epifani. Roma, Tip. Bardi, 1967. LXXIV, 275 p. (Quaderni degli Annali. Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. IV.)
Recensione di Augusto Guidi (Poesia moderna in Scandinavia) in L'Italia che scrive (Roma) Anno 50/1967, p. 173-174.

555) CONSOLI, Santi. Letteratura norvegiana. Milano, Ulrico Hoepli, 1894. XV, 270 p. (Manuali Hoepli.)

556) CROCE, Benedetto. Letteratura moderna scandinava. Trani, V. Vecchi, 1892. 25 p.
Anche come prefazione alla commedia « Come si fa il bene » di Anna Carlotta Leffler, Duchessa di Cajanello. Napoli, L. Pierro, 1892. 2ª ed. Napoli, Tip. della R. Accademia delle Scienze fisico-matematiche, 1915.

557) DE GUBERNATIS, Angelo. Storia universale della letteratura. Milano, Ulrico Hoepli, 1882-1885. 18 tomi in 23 vol. (Biblioteca scientifica-letteraria. I. Vol. 1-18.)
Vol. 1. Storia del teatro drammatico. 1882. Parte quarta. Teatro moderno. Teatro scandinavo, p. 547-556. Holberg, Wessel, Ibsen, Bjørnson.
Vol. 3. Storia della poesia lirica. 1883. XVI. Poeti scandinavi, p. 370-377.
Vol. 4. Florilegio epico. 1883. Parte prima. Epopee nazionali. IX. Epopea scandinava, p. 307-332. Dall'Edda. Il canto di Sigurdh, Il canto di Atli. Parafrasi di Italo Pizzi.
Vol. 5. Storia della poesia epica. 1883. Parte prima. Epopee nazionali. X. L'epopea scandinava, p. 186-191.
Vol. 6. Florilegio lirico. 1883. Parte prima. Poesia popolare. XXVI. Canti popolari scandinavi, p. 182-184. Parte seconda. Poesia colta. XVIII. Poeti scandinavi. 10. Enrico Ibsen, La Nave bruciata, p. 616-617. 13. A. Munch, La Partenza, p. 621-622.
Vol. 11. Storia della storia. 1884. V. Storici moderni. V. Tedeschi Olandesi e Scandinavi, p. 307-315. (Holberg, Schøning, Sühm.)

558) EUROPA nel tempo. Storia della civiltà europea. Ed. M. P. Lombardi. Milano, Bietti, 1969-1970. 5 voll.
Vol. 1. Letteratura. Di Antonio Rosa Mazza. Norvegia, p. 228-229, 276-277, 386, 446-452.
Vol. 3. Musica. Di Vittor Angelo Castiglioni. Norvegia, p. 405-406.
Vol. 4. Arte figurativa. Di Liliana Balzaretti. Norvegia, p. 47, 75-76, 98-99, 179-181, 457-458.
Vol. 5. Storia. Di Adriano Gallia e Luigi Bellavita. Norvegia, p. 61-63, 139-140, 253.

559) GABETTI, Giuseppe. Le letterature scandinave. Padova, C.E.D. A.M., 1926. 86 p. Estratto dall'opera: L'Europa nel secolo XIX, vol II. La letteratura. P. 261-346. (Istituto superiore di perfezionamento per gli studi politico-sociali e commerciali in Brescia.)

560) GABRIELI, Mario, vide.
CINQUANT'anni di poesia nordica. Roma 1967.

560 bis) GABRIELI, Mario, vide.
DALE, Johs. A. Norsk litteraturhistorie. Oslo 1962. Recensione di Mario Gabrieli in « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione germanica. Vol. VI, 1963, p. 158.

561) GABRIELI, Mario. Letterature scandinave. - Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze, dir. da Alba De Cespedes (Roma). Anno III, 1946, N. 19-20, p. 149-159.

562) GABRIELI, Mario. Letterature scandinave. - STORIA delle letterature moderne d'Europa e d'America dir. da Carlo Pellegrini. Vol. V. Milano, F. Vallardi, 1958. P. 1-104. Letteratura norvegese, p. 55-80.

563) GABRIELI, Mario, vide.
LA POESIA scaldica norrena. Roma 1962.

564) GABRIELI, Mario. Storia delle letterature della Scandinavia. Milano, Nuova accademia editr. 1958. 288 p. carta. (Thesaurus litterarum. Sez. 1: Storia delle letterature di tutto il mondo. 36.)

565) GABRIELI, Mario. Le letterature della Scandinavia. Danese, norvegese, svedese, islandese. Nuova ed. aggiornata. Firenze, Sansoni Editore, Milano, Edizioni Accademia, 1969. 450 p. (Coll. Le letterature del mondo. 17.)
Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N. s. Anno VII/1969, p. 416.

566) GRÅBERG TILL HEMSÖ, Jakob. Saggio istorico su gli Scaldi o antichi poeti scandinavi. Di Jacopo Gråberg di Hemsö. Pisa, Molini, Landi e comp. 1811. XVI, 253 p.

567) KARPELES, Gustavo. Storia universale della letteratura. Trad. con note ed aggiunte di Diego Valbusa. Milano, Soc. ed. Libraria, 1903-1907. 4 vol. Tit. orig. Allgemeine Geschichte der Litteratur von ihren Anfängen bisauf die Gegenwart. Norvegia, vol. 4, p. 313-324.

568) KOCH, Maria Ludovica. Le ballate popolari scandinave e la letteratura norrena. - « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica, vol. VII, 1964, p. 61-102. Vol. VIII, 1965, p. 41-76.

569) La LETTERATURA italiana nel mondo. Roma 1965. Norvegia, p. 336-346. (Le edizioni del Veltro. Numero speciale.)

570) IL LIBRO nel mondo. Roma 1965. Norvegia, p. 461-464. (Le edizioni del Veltro. Numero speciale.)

571) LOMBARDI, M. P., ed., vide.
EUROPA nel tempo. Milano 1969-70.

572) MALATO, Enrico. Fiabe norvegesi. - Nuova antologia (Roma) 488/1963, p. 235-242.

573) MANACORDA, Guido. La selva e il tempio. Studi sullo spirito del germanesimo. Odino - Lutero - Goethe - Wagner - Ibsen - Nordici moderni. Firenze, Bemporad, 1929. 297 p.
2ª edizione riveduta e accresciuta con un'appendice su La luce del Nord. 1933. 297 p.

574) MANGANELLA, G. La creazione e la fine del mondo nell'antica poesia germanica. Napoli, Liguori, 1966. 164 p.

575) MARMIER, Xavier. Storia della letteratura in Danimarca e in Svezia. Traduzione di Filippo De' Bardi. Firenze, nella Stamperia Piatti, 1841. 2 vol. Tit. orig. Histoire de la lettérature en Danemark et en Suède.
Ludvig Holberg, vol. I, p. 105-147. Christian Tullin, p. 155-157. Johan Herman Wessel, p. 157-163. Christen Pram, p. 175-178.

576) MAZZA, Antonio Rosa, vide.
EUROPA nel tempo. Milano 1969-70. Vol. 1. Letteratura.

577) MAZZONI, Guido. PAVOLINI, Paolo Emilio. Letterature straniere: Manuele comparativo corredato di esempi, con speciale riguardo alle genti ariane. Firenze, G. Barbera, 1906. XV, 602 p. L'epopea germanica, p. 22-55.
La letteratura nel secolo XIX. Poeti scandinavi, p. 506.
3ª ed. 1915.

578) OLSEN, Magnus. Roma e la poesia del paganesimo nordico. - Studi germanici (Roma) vol. 1935, p. 429-450.

579) PENSA, Mario. Svolta unitaria nel Medioevo scandinavo. - Sapienza (Roma, Napoli) Anno 15/1962, p. 638-647.

580) PEYRETTI, Giulia, vide.
ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

581) PICCOLO, Francesco. Disegno storico delle letterature straniere. Roma, Cesare Marzioli, 1946.
382 p. Letterature nordiche (Danimarca, Svezia, Norvegia), p. 317-327. 2ª ed. riv. 1953.

582) LE PIÙ belle novelle dell'Ottocento. Prefazione di Mario Bonfantini. Indice biografico di Paolo Casini. Roma, Gherardo Casini, 1951-54. 2 vol. XVI, 1280 p. 24 tav. XI, 971 p. 4 tav.

583) LA POESIA scaldica norrena. Introduzione e testi. A cura di Mario Gabrieli. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962. X, 114 p. (Pubblicazioni della Scuola di filologia moderna dell'Università di Roma. 9.) Contiene: Sonatorrek, di Egill Skallagrímsson. Erfidrápa, di Hallfrøðr Óttarson, Darraðarljóð, Sólarljóð.

584) PRAMPOLINI, Giacomo. Le letterature del mondo. Torino, UTET - Unione tipografico-editrice torinese, 1956. 466 p. L'Edda e gli scaldi, p. 180-185. Le saghe islandesi, p. 185-189. Danesi, Norvegesi, Svedesi, p. 402-406.

585) PRAMPOLINI, Giacomo. Storia universale della letteratura. Vol. 1-5. Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1932-1938. Vol. II. La letteratura islandese, p. 751-852. Vol. III/1. Le letterature dei popoli germanici sino alla Riforma. I paesi nordici, p. 253-317. Vol. III/3. Le letterature nordiche. Islanda e Norvegia, p. 127-203.
2ª ed. riv. ed ampliata, 1948-1953. 7 vol.

Vol. III. Le letterature germaniche insulari, p. 245-375 (la letteratura delle Færøer). Le letterature germaniche continentali sino alla Riforma. Le letterature norvegese, danese, svedese. Norvegia, p. 839-848. Vol. V. Le letterature nordiche dal secolo XVIII al 1945. Norvegia, p. 657-737.
3ª ed. 1959-1961. 7 vol. Vol. III. Letterature germaniche continentali fino alla Riforma. La Norvegia, p. 890-900. La letteratura islandese, p. 280-405. La letteratura delle Færøer, p. 406-413. Vol. V. Le letterature nordiche dal secolo XVIII al 1955. Norvegia, p. 747-838.

586) RADAELLI, Liliana. La letteratura nei paesi scandinavi. - Giornale della libreria (Milano). Anno 84, 1971, n. 12, p. 293-294.

586 a) SCOVAZZI, Marco, vide.
BULL, Francis. Vildanden og andre essays. Oslo 1966. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno VII, 1969, p. 140-141.

586 b) SCOVAZZI, Marco, vide.
DALE, Johs. A. Nynorsk dramatik i hundre år. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 125-126.

586 c) SCOVAZZI, Marco, vide.
KLOUMAN, Sverre. SMIDT, Aagot K. Moderne norsk litteratur. Oslo 1968. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno VIII, 1970, p. 140.

587) SCOVAZZI, Marco. La letteratura islandese. - Enciclopedia dei popoli d'Europa. Vol. 5. Milano, N. Confalonieri, 1968. P. 705-714.

588) SCOVAZZI, Marco. Letteratura norrena. - Enciclopedia « Le Muse ». Vol. 7. Milano-Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1967.

588 a) SCOVAZZI, Marco, vide.
MAGERØY, Hallvard. Norsk-islandske problem. Gjøvik 1965. (Foreningen Nordens historiske publikasjoner. IV. Omstridde spørsmål i Nordens historie. III.) Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno IX, 1971, p. 272-275.

588 b) SCOVAZZI, Marco, vide.
NORDISK poetisk årbok 1964. Nordens dikt 63. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) Ns. Anno V, 1967, p. 328-329.

589) SCOVAZZI, Marco. Storia delle letterature nordiche. Milano, F.lli Fabbri, 1970. 160 p. ill. (Letteratura universale, a cura di Luigi Santucci. 27.)
Storia della letteratura norrena, p. 9-24.
Storia della letteratura norvegese, p. 107-136.

590) TENTORI, Aristide. Canzoni popolari della Norvegia. Canzoni dei negri abitanti le rive del fiume Bianco (Africa). Padova, Penada, 1883. 12 p.

591) TOMMASEO, Niccolò. Canti popolari della Norvegia. - Antologia (Firenze) T. 46, no. 138, 1832, p. 77-82.

592) VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. - Nuova antologia (Roma) 215/1907, p. 441-452. 232/1910, p. 434-452. (Lettere inedite di Enrico Ibsen. Mary di B. Bjørnson. Johan Bojer. Quando il vino nuovo fiorisce di Bjørnson. Hans E. Kinck e i suoi libri sull'Italia.)

593) ZAVATTI, Silvio. Le regioni polari nella letteratura italiana. - Nuova antologia (Roma) vol. 519/1973, p. 91-103.

SINGOLI AUTORI

ANDERSON, Rasmus B.

594) CANNIZZARO, Tommaso. Rasmus B. Anderson e la letteratura nordica in America. Notizie bio-bibliografiche seguite dalla versione di un capitolo della mitologia norrèna dello stesso autore. Messina, Tip. Fratelli Messina, 1887-1908. 92 p.
Estratto dal Naturalismo. Rivista mensile di scienze e lettere (Messina) 1887.
Un'avvertenza dell'autore, che precede il frontispizio, informa che la stampa iniziata fin dal 1887 per varie vicende vide la luce soltanto nel 1908.

ASBJØRNSEN, Peder Christen

595) BORSA, Mario, vide
ASBJØRNSEN, Peder Christen. Magia nordica. Fiabe norvegesi. Traduzione e prefazione di Mario Borsa. Milano, Ulrico Hoepli, 1945. 277 p. 25 incisioni.

596) SANTOLI, Vittorio, vide
ASBJØRNSEN, Peder Christen e MOE, Jørgen. Fiabe norvegesi. A cura di Alda Castagnoli Manghi. Prefazione di Vittorio Santoli. Torino, Giulio Einaudi, 1962. P. III-XXIV, 650. 15 tavv. (I millenni. 57.)

596 bis) SCOVAZZI, Marco, vide
ASBJØRNSEN, P. C. e MOE, Jørgen. Norske folke- og huldreeventyr i utvalg etter originaltekster 1825 og 1870 ved Trygve Knudsen. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 126.

AUBERT, Elise

597) AUBERT, Elise. Vide anche BONER, Edoard Giacomo. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

BJØRNSON, Bjørnstjerne

598) BJØRNSON, Bjørnstjerne, vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

599) BORSA, Mario, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. Synnøve Solbakken. Racconto della campagna norvegese. Trad. e pref. di Mario Borsa. Milano, Baldini e Castoldi, 1900 XXXI, 245 p.
2ª ed. 1920.

600) BORSA, Mario, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. La fattoria nel sole (Synnøve Solbakken). Racconto della campagna norvegese. Pref. e trad. di Mario Borsa. Milano, Giovanni Bolla, 1928. 205 p.

601) BULL, Francis. Bjørnson e Ibsen a Roma. - Il Veltro (Roma) vol. 4/1960, no. 6, p. 7-12.

602) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Vide anche DE GUBERNATIS, A.. Storia universale della letteratura. Vol. 1. 1882.

603) GONNET, Giovanni. Bjørnson e il caso Murri. - Il Veltro (Roma) vol. 4/1960, no. 6, p. 61-63.

604) PENSA, Mario. Bjørnson e l'Italia. Firenze, Sansoni, 1941. P. 25-44, 271-91. Estratto da Studi germanici (Firenze) Anno 5/1941.

605) PICCHIO, Carlo, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. Le opere: Teatro, prosa. Pref. di Carlo Picchio. Trad. di vari. Milano, Club degli editori, Verona, A. Mondadori, Torino, UTET, 1967. XL, 766 p. 1 ritratto. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

606) POCAR, Ervino, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. Drammi e racconti. Trad. di M. Attardo Magrini, E. Pocar. Milano, Fabbri, 1964. 439 p. (I premi Nobel per la letteratura. 4.) Contiene anche: Il conferimento del Premio Nobel a B. B., di G. Ahlström. Discorso ufficiale di C. D. af Wirsén per il conferimento del Premio Nobel a B. B.. La vita e l'opera di B. B., di E. Pocar, (p. 28-60).

607) POCAR, Ervino, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. I romanzi. Bandiere sulla città e sul porto. Sulle vie di Dio. Mary. Trad. e introd. di Ervino Pocar. Milano, Ultra, 1946. 877 p. (I Titani di tutte le letterature.)

608) POCAR, Ervino, vide
BJØRNSON, Bjørnstjerne. Teatro. I. Al di là delle nostre forze. II. Quando fiorisce il vino nuovo. A cura di Ervino Pocar. Torino, UTET, 1931. 282 p. (Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri. N. 5).
Ristampa 1942, 1953, 1959. Nuova ed. 1966.

609) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Mary. Vide anche VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. - Nuova antologia 215/1907, p. 443-444.

610) BJØRNSON, Bjørnstjerne. Quando il vino nuovo fiorisce. Vide anche VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. - Nuova antologia 232/1910, p. 448-449.

BOJER, Johan

611) FRIEDMANN CODURI, Teresita. Johan Bojer. Firenze, Rassegna Nazionale, 1913. 19 p.
Estratto da Rassegna Nazionale (Firenze) vol. 194/1913, p. 16-32.

612) MANACORDA, Guido. L'ultimo Vikingo. - MANACORDA, G. La selva e il tempio. Firenze, Bemporad, 1933. P. 256-266.

613) BOJER, Johan. Vide anche VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. - Nuova antologia 215-1907, p. 444-445.

IL CANTO DEL SOGNO. DRAUMKVÆDE

614) GONNET, Giovanni. Il Draumkvæde e la Divina Commedia. - Atti del Primo Congresso degli italianisti scandinavi, Stoccolma 20-22 maggio 1963. Sth. - Milano 1964. P. 63-78.

DUUN, Olav

615) MANACORDA, Guido. L'ultimo Odino. - MANACORDA, G. La selva e il tempio. Firenze, Bemporad, 1933. P. 267-277.

EDDA

616) ALLASON, Barbara. L'Edda e i Nibelunghi. Raccontati ai giovani italiani. Milano, Sonzogno, 1926. 157 p.

617) ALLASON, Barbara. La saga dei Nibelunghi. L'Edda e la canzone dei Nibelunghi. Torino, G. B. Paravia, 1958. XI, 175 p. ill. di Carlo Nicco. (Grandi scrittori e giovani lettori.)

618) EDDA. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

619) CANNIZZARO, TOMMASO. Degli scandinavi e dell'Edda antica. Messina, Tip. D'Amico, 1908. 58 p. Estratto dagli Atti della R. Accademia Peloritana (Messina) vol. 23, 1908, fasc. 1, p. 209-264. La visione della profetessa (Voluspö), p. 246-264.

620) EDDA. L'Edda. Carmi norreni. Introduzione, traduzione e commento di Carlo Alberto Mastrelli. Prefazione di Raffaele Pettazzoni. Firenze, G. C. Sansoni, 1951. CI, 601 p. 20 tavv. (I Classici della religione. 1).

621) GENZMER, FELIX. La poesia dei Nibelunghi nell'Edda. - Studi germanici (Roma) vol. 5/1941, p. 5-24.

622) MANACORDA, GUIDO. L'Edda ovvero del Pessimismo. - MANACORDA, GUIDO. La selva e il tempio. Firenze, Bemporad Marzocco, 1933. P. 7-27.

623) MASTRELLI, CARLO ALBERTO, vide
EDDA. L'Edda. Carmi norreni. Firenze 1951.

624) MITTNER, LADISLAO. Le cinque « canzoni antiche » dell'Edda. - Studi Germanici (Firenze) vol. 4, 1940, p. 75-110, 267-287.

625) PETTAZZONI, RAFFAELE, vide
EDDA. L'Edda. Carmi norreni. Firenze 1951.

626) PRATO, STANISLAO. Un passo dell'Edda e la tradizione popolare. - LA BIBLIOTECA delle scuole italiane. Torino, Stab. tip. Ferrero, 1889. Vol. 1, p. 286.

627) SCOVAZZI, MARCO. Edda. - Enciclopedia « Le Muse ». Vol. 6. Milano-Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1965.

627 bis) SCOVAZZI, MARCO, vide.
EDDAKVEDE til nynorsk ved I. Mortensson Egnund. 6. utg. ved Per Tylden. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 328.

628) SCOVAZZI, MARCO. Interpretazioni eddiche; Baldr e Helgi. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969. 15 p. Estratto da « Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi ». A cura dell'Istituto italiano di studi germanici. Vol. I. P. 4-15.

629) SEE, KLAUS VON. Disticha Catonis und Hávamál. - Studi germanici (Roma) N.s. Anno X, 1972, p.

EGILL SKALLAGRÍMSSON

630) GABRIELI, MARIO. Il Sonatorrek di Egill Skallagrímsson e la poesia scaldica. - Rivista di letterature moderne e comparate (Firenze) vol. 12/1959, p. 181-200.

GARBORG, ARNE

631) GARBORG, ARNE, vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

GRIEG, NORDAHL

631 bis) SCOVAZZI, MARCO, vide.
GRIEG, NORDAHL. Langveisfra. Græske breve. Kinesiske dager. Spansk sommer. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 330.

HAMSUN, KNUT

632) HAMSUN, KNUT, vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

633) BACH, GIOVANNI, vide
HAMSUN, KNUT. Un vagabondo suona in sordina. Romanzo. Prima traduzione italiana e prefazione di G. Bach. Torino, Slavia, 1932. 272 p. (Occidentale. N. 7.)
2ª ed. 1932.

634) CARTOSCELLI, ROCCO. Knut Hamsun torna dall'oblio. - Corriere mercantile (Genova) 14/10-1957.

635) CASERTANO, RAFFAELLO, vide
HAMSUN, KNUT. Sulla soglia del regno. Commedia in 4 atti. Trad. e introduzione di Raffaello Casertano. Milano, Alpes, 1927. 224 p. (La Collezione del teatro. N. 12.)

636) COLOMBO, PAOLO. Hamsun si è data la zappa sui piedi. - Gazzetta del popolo (Torino) 28/12-1949.

637) DE CARLO, SALVATORE, vide
HAMSUN, KNUT. Oltre la vita. Romanzo. Traduzione di Giovanni Bach. - STORIE di uomini e di donne. Dieci romanzi d'amore di tutti i paesi, scelti e presentati da Salvatore De Carlo. Roma, De Carlo Editore, 1945. P. 827-915.

638) DE CESARIS EPIFANI, SILVIA. Una rilettura di Pan. Roma, Tip. del Senato G. Bardi, 1966. 26 p. Estratto da: « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. VIII, 1965, p. 175-200.

639) FUOCHI, MARIO. Un figlio della Norvegia. Knut Hamsun. - L'Adige (Trento) 12.3.1952.

640) GABRIELI, MARIO. Knut Hamsun. - Rivista di letterature moderne e comparate (Firenze) vol. 3-1952, p. 41-48.

641) GABRIELI, MARIO, vide
HAMSUN, KNUT. Fame, Pan. Racconti: La regina di Saba. Un fantasma. Trad. di A. Palme Larussa, S. De Cesaris. Milano, Fabbri, 1965. 440 p. (I premi Nobel per la letteratura. 21.) Contiene anche: Il conferimento del Premio Nobel a Knut Hamsun, di Strömberg. Discorso ufficiale di Harald Hjärne per il conferimento del Premio Nobel a Knut Hamsun. Trad. di Emma Luzzati. La vita e l'opera di Knut Hamsun, di Mario Gabrieli, (p. 24-43).

642) GIANNINI, CLEMENTE. L'arte di Knut Hamsun. - Rivista di cultura. Letteraria, scientifica, economica. (Roma) Anno II, vol. IV, 1921, p. 213-218.

643) (HAMSUN, KNUT.) Knut Hamsun, di F. F.. (Tra libri e riviste.) - Nuova antologia (Roma) vol. 220/1908, p. 156-157.

644) MANACORDA, GUIDO. L'Arpeggiatore in sordina. - MANACORDA, G. La selva e il tempio. Firenze, Bemporad, 1933. P. 245-255.

645) MARZI, CARLA, vide
HAMSUN, KNUT. Pan e altri racconti. Le traduzioni sono a cura di Clemente Giannini. Introduzione di Carla Marzi. Firenze, G. C. Sansoni, 1966. XII, 531 p. (I Capolavori Sansoni. 37.)

646) PAPINI, GIOVANNI. Visita a Knut Hamsun. - PAPINI, GIOVANNI. Gog. Firenze, A. Vallecchi, 1931. P. 303-308.

647) SOLWEIG, SAGA. In casa di Knut Hamsun. - Le Opere e i giorni. Rassegna mensile di politica, lettere, arti ecc.. (Genova) Anno 11/1932, no. 10, p. 8-11.

HOLBERG, LUDVIG

649) COXE, GUGLIELMO (WILLIAM). Viaggi in Europa. T. I-X. Trad. di Pietro Antonietti. Venezia, Francesco Tosi, 1792 (T. 1.) - 1790. (Compendio della storia generale de' viaggi.) Tit. orig. Travels in Poland, Russia, Sweden and Denmark.
Viaggio in Norvegia di Mr. Mallet, T. VIII, p. 131-241. Luigi Holberg, p. 215-241.

650) HOLBERG, LUDVIG. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

651) HOLBERG, LUDVIG, Vide anche DE GUBERNATIS, A.. Storia universale della letteratura. Vol. 1. 1882. Vol. 11. 1884.

652) HOLBERG, LUDVIG. Vide anche MARMIER, XAVIER. Storia della letteratura in Danimarca e in Svezia. Firenze 1841. Vol. 1, p. 105-147.

IBSEN, HENRIK

653) IBSEN, HENRIK. Vide anche BONER EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

654) BRANDES, GEORG, vide
IBSEN, HENRIK. Poesie complete. Trad. di Fausto Valsecchi. Pref. di Georg Brandes. Milano, Sonzogno, 1914. 92 p. (Biblioteca universale. 445.)
Ristampa 1938.

655) BULL, FRANCIS, vide
IBSEN, HENRIK. Opere teatrali. A cura di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen. Presentazione di Raul Radice. Introduzione di Francis Bull. Milano. Ugo Mursia Editore, 1962. 3 voll. 1. 1850-1866. 2.1867-1881. 3.1882-1899. (I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica.) 2ª ed. 1962. 3ª ed. riv. e corr. 1968. 2 voll.

656) CAMPAILLA, SERGIO. Michelstaedter lettore di Ibsen. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1974. P. 46-63. Estratto da Lettere italiane (Firenze) Anno 26, N. 1.

657) CAPPELLI CIOFFI, MARIA. Ibsen e lo sviluppo psichico delle sue eroine. - Palaestra (Caserta) vol. 6/1967, p. 27-35, 170-178.

658) CARUSI, Roberto. Ibsen. Milano, A. Mondadori, 1974. 134 p. ill. (I Giganti delle letterature straniere.)

659) CERVESATO, Arnaldo, vide
IBSEN, Henrik. La donna del mare. Dramma in cinque atti. Trad. da A. Sangiovanni ed A. C.. Pref. di Arnaldo Cervesato. Bari, Humanitas, 1916. 235 p.

660) CIANDA, Luciano. Ibsen a Roma. - Rassegna di politica e di storia (Roma) 1961: luglio, p. 10-22.

661) CIRILLI, Renato. Enrico Ibsen e la Norvegia contemporanea. Conferenza tenuta il 25 gennaio 1906 alla Società degli Impiegati dello Stato in Roma. Roma, F. Centenari, 1906. 28 p. Estratto da L'Italia moderna (Roma) Anno IV, fasc. 6.

662) COCCO, Maria Rosaria. Malodorous Ibsen. - « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. XI, 1968, p. 171-193.

663) CROCE, Benedetto. Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono. Bari, Laterza, 1946. Ibsen, p. 285-300.
(1ª ed. 1923.)

664) IBSEN, Henrik. Vide anche DE GUBERNATIS, A.. Storia universale della letteratura. Vol. 1. 1882.

665) FARINELLI, Arturo, vide
IBSEN, Henrik. Drammi. Presentazione di Arturo Farinelli. Versione a cura di Clemente Giannini e Nella Zoja. Milano, Garzanti, 1946. 2 vol. XVI, 968+1124 p. (Il Milione. Grandi scrittori stranieri.)
2ª ed. 1948. 3ª ed. 1949. Nuova ed. 1951.

666) FJELDE, Rolf. Peer Gynt, il naturalismo e la dissoluzione dell'Io. Trad. di Adalberto Chiesa. Conferenza letta alla Harvard University il 4 dicembre 1967 per commemorare i cento anni di Peer Gynt. - (IBSEN, Enrico). Peer Gynt 1928-1972. Milano Mursia, 1972. P. 136-161.
Da: The Drama Review vol. 13/1968, n. 2.

667) JACOBBI, Ruggero. Ibsen - la vita, il pensiero, i testi esemplari. Milano, Edizioni Accademia, 1972. 268 p. 16 ill. (Coll. « I memorabili. N. 37.) Recensione di Nino De Bella in Nuova Antologia (Roma) vol. 517/1973, fasc. 2065, p. 117-118.

668) JOYCE, James, vide
IBSEN, Henrik. Drammi. Introd. di Alberto Spaini con una nota di James Joyce. Roma, Gherardo Casini, 1966. 3 voll. ill. ritratto. (Tutto il teatro.) (I giganti. N. 4) 345 p.

669) JOYCE, James. Inedito su Ibsen. Traduzione di Silvana Carpi. - Il Dramma (Torino) Anno 45/1969, n. 3, p. 5-13.

670) KJØLLER RITZU, Merete. Sull'unità strutturale del « Brand » di Ibsen. - Studi germanici (Roma) N.s. Anno X, 1972, p. 121-156.

671) LAMPL, Hans Erich. Slataper pioniere di Ibsen in Italia. Trad. di Emilio Mulitsch. Gorizia 1963. P. 119-123.
Estratto da Studi goriziani. Rivista della Biblioteca governativa di Gorizia. Vol. 34. Il saggio apparve in norvegese sul Morgenbladet di Oslo il 30 novembre 1962.

672) LANZA, Giuseppe. Immagine di Ibsen. - L'Osservatore politico letterario (Roma). Anno II, 1956, n. 8, p. 83-93.

673) LORIA, A. Ibsen. - La Nazione (Firenze) 11/3/1953.

674) MACEDONIO, Francesco, vide
IBSEN, Henrik. Il piccolo Eyolf. Dramma in 3 atti. Versione di Gennaro Pistilli. Note di Francesco Macedonio. Regia di Aldo Trionfo. A cura del Teatro Stabile di prosa del Friuli-Venezia-Giulia. Udine, Del Bianco, 1968. 111 p. (Teatrocopioni. N. 1.)

675) MANGHI, Alda, vide
IBSEN, Henrik. Spettri. L'anitra selvatica. Casa di bambola. Rosmersholm. Introd. e trad. a cura di Zino Zini e Alda Manghi. Torino, U.T.E.T., 1959. (I grandi scrittori stranieri. Collana di traduzioni. N. 16.)

676) MOSTRA Eleonora Duse con la collaborazione della Fondazione « Giorgio Cini », Venezia. A cura di Gerardo Guerrieri e Piero Nardi. Catalogo a cura di G. Guerrieri. Venezia, La Biennale di Venezia, 1969. (XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa.) Enrico Ibsen, p. 66 sgg.

677) POCAR, Ervino, vide
IBSEN, Henrik. Casa di bambola. Gian Gabriele Borkman. Traduzione dal norvegese e prefazione a cura di Ervino Pocar. Milano, A. Mondadori, 1950. 185 p. (Biblioteca moderna Mondadori. Nuova serie. 118.)

678) PROZOR, Moritz, vide
IBSEN, Henrik. Hedda Gabler. Dramma in quattro atti. Traduzione di Fausto Valsecchi. Prefazione di Moritz Prozor. Milano, Sonzogno, 1914. 94 p. (Biblioteca universale. N. 448.)
Ed. 1924, 1931.

679) SCAGLIA, Franco. Dal passato una colpa da espiare. Alla televisione « Rosmersholm », un dramma di Henrik Ibsen diretto da Vittorio Cottafavi. - Radiocorriere-TV (Torino). Anno 49/1972, n. 27, p. 30-31.

679 bis) SCOVAZZI, Marco, vide.
IBSEN, Bergljot. De tre. Erindringer om Henrik Ibsen, Suzannah Ibsen, Sigurd. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 329-330.

680) SHAW, George Bernhard. La quintessenza dell'ibsenismo. Illustrazione e commento dei drammi di Ibsen. Unica traduzione autorizzata di C. Castelli e T. Diambra. Prima edizione italiana. Milano, Monanni, 1928. 220 p.
Tit. orig. The quintessence of Ibsenism.

681) IBSEN, Henrik. Vide anche VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. (Lettere inedite di Ibsen.) - Nuova antologia 215/1907, p. 441-443.

682) VILLANOVA D'ARDENGHI, Bruno, vide
IBSEN, Henrik. Peer Gynt. Poema drammatico. Prima traduzione italiana con prefazione di B. Villanova D'Ardenghi. Milano, Sonzogno, 1942. XXXII, 153 p. (Biblioteca Universale. N. 553. 554.)

683) VITALIANO, Italo, vide
IBSEN, Henrik. Peer Gynt. Poema drammatico in cinque atti. Trad. e pref. di Italo Vitaliano. Milano, Maia, 1929. 253 p. (Collana teatrale, dir. da Jacopo Comin. N. 2.)

684) ZAPPA, Gabriella. La fortuna di Ibsen in Italia. Tesi presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano. Anno accademico 1967-68. 243+8 p.

685) ZAPPA, Gabriella. Henrik Ibsen in Italia. Nota bibliografica 1891-1969. - ACME. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano (Milano) 24/1971, p. 97-117.

KIELLAND, Alexander Lange

686) KIELLAND, Alexander. Vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

687) VIDACOVICH, Nicolò. Romanzieri norvegesi: Alessandro L. Kielland. Roma, Nuova antologia, 1906. 7 p. Estratto da Nuova antologia 208, p. 70-76.

KINCK, Hans E.

688) KINCK, Hans E.. Vide anche VIDACOVICH, Nicolò. Letteratura scandinava. (Hans E. Kinck e i suoi libri sull'Italia.) - Nuova antologia 232/1910. p. 449-452.

KLÆBO, Jon

689) KLÆBO, Jon. Vide anche BONER, Edoardo Giacomo. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

KONGESPEILET

689 bis) SCOVAZZI, Marco, vide.
KONGSSPEGELEN til nynorsk ved A. Hellevik. Talen mot bispane til nynorsk ved Erik Eggen. Oslo 1963. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 329.

KRISTOFERSEN, Kristofer

690) KRISTOFERSEN, Kristofer. Vide anche BONER, Edoardo Giacomo. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

LANDSTAD, Magnus Brostrup

691) LANDSTAD, Magnus Brostrup. Vide anche BONER, Edoardo Giacomo. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

LIE, Jonas

692) LIE, Jonas. Vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

693) BARBIERI, ALCIDE. Vide
LIE, JONAS. Un matrimonio. Romanzo. Versione e prefazione di Alcide Barbieri. Milano, Sonzogno, 1923. 206 p.
Ed. 1931. (Collezione Sonzogno. 82.)

694) LIE, JONAS. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

695) PENSA, MARIO. Jonas Lie e l'Italia. - Rivista di letterature moderne (Firenze) Anno II, 1947, p. 35-54.

696) VIDACOVICH, NICOLÒ. Il romanzo in Norvegia. - Jonas Lie (con ritratto). - Nuova antologia (Roma) vol. 220/1908, p. 529-542.
Estratto.

MOE, JØRGEN

697) MOE, I.. Vide anche BONER, EDOARDO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

698) SANTOLI, VITTORIO, vide.
ASBJØRNSEN, PEDER CHRISTEN e MOE, JØRGEN. Fiabe norvegesi. A cura di Alda Castagnoli Manghi. Prefazione di Vittorio Santoli. Torino, Giulio Einaudi, 1962. P. III-XXIV, 650. 15 tavv. (I millenni. 57.)

698 bis) SCOVAZZI, MARCO, vide.
ASBJØRNSEN, P. C. e MOE, JØRGEN. Norske folke-og huldreeventyr i utvalg etter originaltekster 1857 og 1870 ved Trygve Knudsen. Oslo 1964. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 126.

MOE, MOLTKE

699) PAVOLINI, PAOLO EMILIO. Un insigne folklorista norvegese (Moltke Moe). - Bilychnis. Rivista illustrata di studi religiosi (Roma) vol. 31/1928, p. 169-174.

MUNCH, ANDREAS

700) MUNCH, ANDREAS. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

701) CONTALDI, FRANCESCO. Un poeta della Norvegia. (Andreas Munch). Versioni ritmiche con cenno critico sull'autore precedute da una lettera di Ettore Brambilla. Giulianova, F. Pedicone, 1898. 63 p.

OBSTFELDER, SIGBJØRN

702) OBSTFELDER, SIGBJØRN. Vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

PRAM, CHRISTEN HENRIKSEN

703) PRAM, CHRISTEN. Vide anche MARMIER, XAVIER. Storia della letteratura in Danimarca e in Svezia. Firenze 1841. Vol. 1, p. 175-178.

LE SAGHE

704) ALBANI, CLAUDIO. Ricerche attorno alla Kristnisaga. Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 1968. 54 p.
Estratto da Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere. Accademia di scienze e lettere. Cl. di lettere. 102.

705) ANTICHE saghe islandesi. Eyrbyggja saga. Eiriks saga Rauda. Vatnsdoela saga. Hallfredar saga. Introduzione, traduzione e note di Marco Scovazzi. Varese, Multa Paucis, 1963. XVI, 321 p. Recensione di Mario Gabrieli in: « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. VII, 1964, p. 228-289.
Ed. 1973. Torino, G. Einaudi. XVII, 262 p.

706) SCOVAZZI, MARCO. Vide
ANTICHE saghe islandesi. Varese 1963.

707) SCOVAZZI, MARCO. Il concetto di tradizione nella saga islandese. - Studi Germanici (Roma), Nuova serie V, 1967. p. 153-163.

708) SCOVAZZI, MARCO. Paganesimo e cristianesimo nelle saghe nordiche. - Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XIV. La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'Alto Medioevo. Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1967. p. 759-784. Discussione sulla lezione Scovazzi, p. 792-794.

709) SCOVAZZI, MARCO. Tradizioni indigene americane nella saga di Eirik il Rosso. - ACME. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano (Milano) 20/1967, p. 117-119.
Recensione di C. A. Mastrelli in Studi germanici (Roma) N.s. Anno VIII, 1970, p. 324-325.

710) SCOVAZZI, MARCO. La Saga di Hrafnkell e il problema delle saghe islandesi. Arona, Paideia, 1960. 299 p.

711) SCOVAZZI, MARCO. I sogni di Porstein figlio di Siðu-Hallr. - ACME. Annali dell'Università Statale di Milano (Milano) vol 23/1970, p. 183-190.

712) SCOVAZZI, MARCO. Tradizione pagana e cristiana nella Kjalnesinga saga. - AION, Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. IX, 1966, p. 5-48.

EN TALE MOT BISKOPENE

712 bis) SCOVAZZI, MARCO. Vide
KONGSSPEGELEN til nynorsk ved A. Hellevik. Talen mot bispane til nynorsk ved Erik Eggen. Oslo 1963. Recensione di Marco Scovazzi in Studi germanici (Roma) N.s. Anno V, 1967, p. 329.

SKRAM, AMALIE

713) SKRAM, AMALIE. Vide anche ANIME nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti. Firenze 1909.

TULLIN, CHRISTIAN BRAUNMANN

714) TULLIN, CHRISTIAN. Vide anche MARMIER, XAVIER. Storia della letteratura in Danimarca e in Svezia. Firenze 1841. Vol. 1, p. 155-157.

UNDSET, SIGRID

715) GABETTI, GIUSEPPE. Vide
UNDSET, SIGRID. Kristin, figlia di Lavrans. Trad. dal norvegese di Ada Vangensten. Prefazione di G. Gabetti. Milano, F.lli Treves, 1931. XIX, 426 p.
(Scrittori stranieri moderni. 12.)

716) KOCH, MARIA LUDOVICA. Vide
UNDSET, SIGRID. Primavera. Trad. P. Marocco. Precedono: Il conferimento del Premio Nobel a Sigrid Undset, di Kjell Strömberg. Trad. P. Lazzaro. Discorso ufficiale, di P. Hallström. Trad. di P. Hallström. Milano, Fabbri, 1966. 406 p. (I premi Nobel per la letteratura. 29.)
Koch, Maria Ludovica. La vita e l'opera di Sigrid Undset, p. 23-59.

717) MONDRONE, DOMENICO. Dalla sincerità nell'arte alla sincerità nella fede. Sigrid Undset. - Civiltà cattolica (Roma) Anno 103, 1952, III, p. 388-398.

718) MONDRONE, DOMENICO. Scrittori al traguardo. Nuova serie. Torino-Genova-Milano, S.E.I., 1959. 494 p. tav. Sigrid Undset, p. 267-277. (« Avanti, avanti, verso il passato ».)

719) PAPPACENA, ENRICO. Sigrid Undset e Pär Lagerqvist. Bari, Arte Grafica Andriola, 1970. 211 p.

720) PICCHIO, CARLO, vide
UNDSET, SIGRID. Kristin figlia di Lavrans. Trad. di Evelina Bocca. Pref. di Carlo Picchio. Torino, Unione tipografico editrice torinese, Milano, Club degli editori, Verona, A. Mondadori, 1967. XLV, 903 p. 1 tav. (Scrittori del mondo: I Nobel.)

720 bis) PRAMPOLINI, GIACOMO, vide
UNDSET, SIGRID. Gymnadenia. Oslo 1929. Recensione di Giacomo Prampolini in Leonardo (Milano) Vol. I/1930, p. 34-36.

721) TECCHI, BONAVENTURA. La vita di Sant'Halvard di Sigrid Undset. - Nuova antologia (Roma) 474/1958, p. 127-129.

721 bis) WINGE, REGITZE, vide
UNDSET, SIGRID. Kristin Lavransdatter 1-3. Kristiania 1922-23. Recensione di Regitze Winge nel Concilio (Foligno) Vol. I/1923, p. 138-140.

722) WINSNES, ANDREAS HOFGAARD. Sigrid Undset. Studio sul realismo cristiano. Traduzione dal norvegese di Alfhild Motzfeldt. Brescia, Morcelliana, 1952. 422 p. 4 tav. Tit. orig. Sigrid Undset. En studie i kristen realisme.
Recensione di Igino Giordani nell'Osservatore romano Anno 88/1952, n. 98, p. 3, 25/4-1952.

VINJE, AASMUND OLAVSSON

723) VINJE, AASMUND OLAVSSON. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

WELHAVEN, JOHAN SEBASTIAN

724) WELHAVEN, JOHAN SEBASTIAN. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

WERGELAND, HENRIK

725) WERGELAND, HENRIK. Vide anche BONER, EDOARDO GIACOMO. Saggi di letterature straniere. Messina 1896.

WESSEL, JOHAN HERMAN

726) WESSEL, JOHAN HERMAN. Vide anche DE GUBERNATIS, A.. Storia universale della letteratura. Vol. 1. 1882.

727) WESSEL, JOHAN HERMAN. Vide anche MARMIER, XAVIER. Storia della letteratura in Danimarca e in Svezia. Firenze 1841. Vol. 1, p. 157-163.

ØRJASÆTER, TORE

728) BÖHM, ANTON. Tore Ørjasæter. Werk und Probleme. - « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. IX, 1966, p. 89-103.

III. LINGUISTICA

729) ALBANO LEONI, FEDERICO. Fonologia norrena e storia della linguistica. - « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. XVI, 1973, fasc. 3, p. 201-224.

730) MANGANELLA, GEMMA. Antichi dialetti germanici. Origini e sviluppo. Napoli, Pironti, 1959. 214 p. carte. Le rune, p. 39-42. Germani del Nord, p. 144-146. Il nordico, p. 147-152, 179-180.

731) MANGANELLA, GEMMA. Il valore di *h* e *r* nei dialetti anticogermanici. - AION, Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. 1/1958, p. 139-151.

732) MASTRELLI, CARLO ALBERTO. A proposito del nome Scandinavia. - Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere. La Colombaria (Firenze) N.s. 6, vol. 20/1955, p. 203-210.

733) MASTRELLI, CARLO ALBERTO. Sul nome della gigantessa Rán. - Studi germanici (Roma) N.s. 4/1966, p. 253-264.

734) PAGLIARO, ANTONINO. BELARDI, WALTER. Linee di storia linguistica dell'Europa. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963. XII, 233 p. tab. (Testi universitari di linguistica. 2.)

735) PELLIS, ARTURO. Breviario di filologia germanica. Napoli, Liguori Editore, 1961. 193 p. Nuova edizione 1970.

736) PISANI, VITTORE. Introduzione alla linguistica indoeuropea. Roma, Ediz. universitarie, 1939. 86 p. (Manuali linguistici del R. Istituto superiore orientale di Napoli. 1.) Ristampa Arona 1944.
Ed. definitiva, corretta e accresciuta, Torino, Rosenberg & Sellier, 1948. VIII, 100 p.

737) PISANI, VITTORE. Introduzione allo studio delle lingue germaniche. Roma, Ediz. universitarie, 1940. 111 p. (Manuali linguistici del R. Istituto superiore orientale di Napoli. 2.)
Nuova ed. 1946.
Terza edizione definitiva riveduta ed ampliata a cura di Marco Scovazzi. Torino, Ed. Rosenberg e Sellier, 1955. VIII, 222 p.
4ª ed. aggiorn. e accresc. 1962. XII, 232 p.

738) PISANI, VITTORE. Le lingue indo-europee. Milano, Ed. Cisalpino, 1944. 81 p.
2ª ed. Brescia, Paideia, 1964. 119 p. (Studi grammaticali e linguistici. 5.)

739) PISANI, VITTORE. Wurd. - Paideia (Arona) vol. 13/1958, p. 105-108.

740) RAMAT, PAOLO. Modi e forme delle innovazioni lessicali del germanico. - Archivio glottologico italiano (Firenze) vol. 48/1963, p. 93-125.

741) SANTOLI, VITTORIO. Il termine norreno. - Lingua nostra (Firenze) vol. 3/1941, p. 70-71.

742) SCARDIGLI, PIERGIUSEPPE. Filologia Germanica. Introduzione alla storia delle comunità di lingua germanica. Firenze, G. C. Sansoni, 1964. 214 p. ill. (Manuali di filologia e storia.)

743) SCOVAZZI, MARCO. A proposito del nome Sinfjǫtli. - Paideia (Arona) vol. 18/1963, p. 174-175.

744) SCOVAZZI, MARCO. L'autonomia della filologia germanica. - Studi germanici (Roma) N.s. Anno VIII/1970, p. 70-76.

745) SCOVAZZI, MARCO. La filologia germanica scienza storica. - Nuova rivista storica (Milano) vol. 54/1970, p. 281-286.

746) SCOVAZZI, MARCO. Grammatica dell'antico nordico. Milano, U. Mursia, 1966. 174 p. (Collana di filologia germanica. N. 1.) Recensione di Teresa Paroli, in « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. X, 1967, p. 319-320.

747) SCOVAZZI, MARCO. Sulla pronuncia della consonante G nell'antico nordico. - Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. Classe di lettere. Rendiconti. (Milano) Vol. 104/1970, p. 162-165.

748) SCOVAZZI, MARCO. Sull'origine della prima persona singolare nella coniugazione medio-passiva dell'antico nordico. - (PISANI, VITTORE) Studi linguistici in onore di Vittore Pisani. Vol. II. Brescia, Editrice Paideia, 1969. P. 911-935.

749) TAGLIAVINI, CARLO. Cenni di grammatica comparata delle lingue germaniche con speciale riguardo al tedesco e all'inglese. Bologna, R. Patron, 1961. 102 p.

750) TAGLIAVINI, CARLO. Panorama di storia della filologia germanica. Bologna, Casa editrice Patron, 1968. XV, 231 p. ill. Recensione di Piergiuseppe Scardigli in Studi germanici (Roma) N.s. 8/1970:1, p. 115-122.

751) TIBILETTI BRUNO, MARIA GRAZIA. Nordico e leponzio-ligure. - Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. Cl. di lettere. Rendiconti. (Milano) vol. 101/1967, p. 13-38. fig. tav.

752) TIBILETTI BRUNO, MARIA GRAZIA. Rune in Lombardia. - Istituto lombardo di scienze e lettere. Accademia di scienze e lettere. Classe di lettere. Rendiconti. (Milano) vol. 101/1967, p. 39-80.

753) VALKHOFF, ERNST. Alcune osservazioni sull'attuale situazione linguistica in Norvegia. Roma 1962. Estratto da « AION », Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica. Vol. V, 1962, p. 281-292.

CECILIE WIBORG BONAFEDE

LA SCANDINAVIA NELLE TESI DI LAUREA DISCUSSE IN ITALIA

A conclusione del primo convegno degli scandinavisti italiani, tenutosi a Firenze nell'aprile 1973, si è affermata fra le altre la proposta di raccogliere e pubblicare i titoli delle tesi di laurea discusse in Italia negli ultimi dieci anni che avessero come argomento le letterature e in genere la cultura della Scandinavia. Si è pensato di fornire così un primo documento, limitato ma non privo di significato, degli orientamenti didattici in vigore e del tipo di interesse che il panorama sociale e culturale scandinavo ha suscitato in epoca recente negli universitari italiani di indirizzo umanistico.

MILANO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

1964-65: TULLIA PADOVANI, *La religione germanica e lo sciamanismo.*
GIOVANNA PONTIGGIA, *La conoscenza della Scandinavia nel mondo classico.*

1966-67: VALERIA BONESCHI, *Dell'influenza di Maeterlinck su Strindberg.*

1967-68: GABRIELLA ZAPPA, *La fortuna di Ibsen in Italia.*

1968-69: BRUNA BRUNETTI, *Teatro di Ludvig Holberg. Analisi della commedia 'Jacob von Tyboe eller Den stortalende soldat'.*
PAOLA SAVINO, *Il teatro di Ludvig Holberg. Analisi della commedia 'Barselstuen'.*

1971-72: M. ROSELLA BARONE, *Il dio Thor.*
SILVANA BOSCHI, *Ricostruzione filologica della tradizione piteana sulla regione nordica e problemi affini.*

MILANO, UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE

1968-69: ANTONIO BIANCHESSI, *La riforma del ginnasio in Svezia.*
FRANCA ZUCCHETTI, *L'insegnamento della religione in Svezia.*

1972-73: ERSILIA DE NICOLELLIS, *Ingmar Bergman. Presenze femminella sua filmografia.*
PAOLO MONTI, *Ingmar Bergman e la società svedese.*

BOLOGNA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

1969-70: LUCIA TABANELLI, *La cooperazione agricola in Svezia.*

FIRENZE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

1970-71: MERETE KJØLLER, *Analisi dei drammi 'Brand' e 'Peer Gynt' e loro posizione nella drammaturgia ibseniana.*

1971-72: ANDREA MARTINI, *'Körkarlen', 'Herr Arnes penningar': narrazione letteraria e narrazione cinematografica.*

1972-73: LUIGI DE ANNA, *Le linee generali sulla conoscenza della Finlandia in Italia fino al XVIII secolo.*
INGE LISE RASMUSSEN, *La fortuna di H. Ch. Andersen in Italia.*

ROMA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

1963-64: SANTINA RAITI, *Problematica della poetica di Ingmar Bergman.*
M. LUDOVICA KOCH, *Le ballate scandinave medioevali e la letteratura norrena.*

1964-65: RICCARDO DOTTORI, *Aspetti della polemica Kierkegaard-Hegel.*
ANNA MARIA RONDINA, *Il concetto di storia in Kierkegaard.*

1965-66: GILBERTO RAFFAELLI, *I 'Viaggi di Gulliver' di J. Swift e il 'Viaggio sotterraneo di Niels Klim' di Holberg.*

1966-67: M. ROSARIA GUERCIO, *Il problema del peccato in Kierkegaard.*
PROVVIDENZA INZIRILLO, *A. Strindberg e F. Wedekind.*
ROSELLA LANARI, *Il romanzo di Verner von Heidenstam.*
ENRICO GARFF, *Carl Snoilsky.*
CECILIA RAFFAELLI, *L'evoluzione delle strutture nella scuola dell'obbligo in Danimarca.*

1967-68: ALBERTO FORTI, *L'apologetica in S. Kierkegaard.*
GIUSEPPE GRECO, *Hjalmar Söderberg.*
JANOS KAIPL, *Nordahl Grieg.*

1968-69: ANNUNZIATA SCATENA, *Lo stadio etico in Kierkegaard.*
ENRICO TIOZZO, *Inquietudine religiosa e ricerca di Dio in Pär Lagerkvist.*

1969-70: SALVATORE SPERA, *L'imitazione di Dio in S. Kierkegaard.*

1972-73: STEFANO VOLPE, *Funzione e linguaggio dell'irrealtà in 'Jerusalem' di Selma Lagerlöf.*

1973-74: MARIO CAMPANARI, *Il problema dell'ateismo in S. Kierkegaard.*
ANNA FORNARI, *L'estetico in S. Kierkegaard.*

ROMA, FACOLTÀ DI MAGISTERO

1973-74: GIANCARLO PALMIERI, *'Creditori' di August Strindberg.*

NAPOLI, ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

1962-63: CATERINA ROCCA, *Il teatro naturalistico di A. Strindberg.*

1964-65: CARLO DI CARLO, *Il folklore siciliano nel romanzo 'Antikrists mirakler' di Selma Lagerlöf.*

1966-67: MARGHERITA MOSCARDELLI, *L'Italia nell'opera di V. v. Heidenstam.*
MADDALENA VELLA, *La costituzione della Svezia nella politica degli ultimi trent'anni.*

1967-68: ADELE D'ONOFRIO, *Pär Lagerkvist narratore dopo 'Barabbas'.*

1968-69: ISELIN M. GABRIELI, *'Min son på galejan' di Jacob Wallenberg.*

1968-69: FILIPPO PETRARCA, *Motivi sociali morali e religiosi nell'opera di Selma Lagerlöf.*

1969-70: MARIA ROSARIA SAQUELLA, *'Ormen' di Stig Dagerman.*
INGA BIRGITTA SÖDERMAN, *Bellman, le 'Epistole di Fredman' e la Stoccolma del tempo.*

1970-71: MARIA FERRARO, *'L'ultimo uomo' di Pär Lagerkvist.*

1970-71: DOMENICO TORTOLANO, *Il Risorgimento italiano visto dalla stampa svedese dell'epoca.*
VINCENZO CAFFARRA, *Motivazioni storico-politiche di 'Gruva'.*

1973-74: ANNA MARIA ESPOSITO, *La funzione dei partiti politici durante il 'frihetstid' svedese.*

CRONACHE

COMMEMORAZIONE DEL ROMANZIERE OLANDESE LOUIS COUPERUS A ROMA

Dal 19 al 24 ottobre 1974 l'Istituto Olandese di Roma ha celebrato il settantesimo anniversario della sua fondazione, con la commemorazione di *Louis Couperus* (1863-1923), considerato uno dei massimi scrittori olandesi moderni. Grazie alla collaborazione del Ministro della Cultura dei Paesi Bassi e dell'Associazione Italo-Olandese di Roma con l'Istituto stesso, l'opera e la figura dello scrittore sono state ricordate in una serie di manifestazioni culturali.

La partecipazione di molti ammiratori di Couperus, venuti appositamente dall'Olanda, ha contribuito a dare a questo « incontro con Couperus a Roma » un'atmosfera festosa e cordiale.

L'idea di scegliere Couperus come « tema » della celebrazione a Roma è subito apparsa felice, perché i suoi legami con l'Italia sono stati forti e durevoli e al suo amore per l'Italia, specialmente per la Roma antica, sono dovute molte opere. La sua vasta e variata opera narrativa comprende più di sessanta volumi, pubblicati tra il 1890 ed il 1920 circa, che si possono suddividere in romanzi psicologici moderni, fiabe, rievocazioni storiche e mitologiche, descrizioni d'opere d'arte e infine in « *feuilletons* », che gli hanno procurato la maggiore popolarità.

— La serata d'apertura, organizzata dall'Associazione Italo-Olandese, ebbe luogo nella Sala delle conferenze del Centro « Pro Unione », cioè nel bel Salone della Biblioteca secentesca che faceva parte del Seminario Pamphili, con meravigliosa vista su Piazza Navona. Dopo un rinfresco offerto agli « amici di Couperus », il giornalista Adriaan Luijdjens, presidente dell'Associazione (ed egli stesso buon conoscitore di Couperus), ha presentato il conferenziere della sera, il noto dicitore Albert Vogel. Questi, già conosciuto da molti presenti per le sue recite di prosa e poesie olandesi, si occupa da anni intensamente dell'opera di Couperus, sulla quale ha recentemente pubblicato un libro di piacevole lettura: *De Man met de Orchidee* (L'uomo con l'orchidea, L'Aia - Rotterdam, 1973). Il conferenziere ha fatto prima un breve accenno ai principali dati della vita di Couperus e alle persone che hanno avuto grande influenza su di lui, in primo luogo la moglie Elisabeth Baud, e in gioventù, il suo professore di nederlan-

dese, Jan ten Brink. Ha descritto gli ambienti nei quali la vita di Couperus si è svolta: l'atmosfera « fin-de-siècle » dell'Aja (città nativa di Couperus), le Indie Orientali Olandesi con la misteriosa influenza che l'Oriente esercita sull'uomo dell'Occidente, il Sud (la Francia, l'Italia), e le tracce che tutto ciò ha lasciato nei romanzi e racconti dello scrittore. E ha parlato degli aspetti contrastanti nel carattere di Couperus, che si riflettono anche nella sua opera. Un'ottima introduzione alla festa commemorativa. —

Molto gradita ai circa 90 partecipanti fu la passeggiata della mattina di domenica 20 ottobre: un itinerario nei luoghi di Roma frequentati da Couperus, redatto da Jeannette Koch [1] in un opuscolo-guida: *Couperus' Rome - Een Itinerarium*. In esso, dopo una breve introduzione storico-sociale sulla Roma che Couperus vide alla sua prima visita a Roma nel 1893, segue, sulla scorta delle impressioni di viaggio (*Reisimpressies*, 1894), del romanzo *Langs Lijnen van Geleidelijkheid* (Convergenze, Divergenze, 1900) e del volume di « *feuilletons* » scritti su Roma negli anni 1910 e 1911 (*Rome*, 1915), il testo che conduce i passeggiatori dal Pantheon al Corso, da Piazza di Spagna a via Veneto, e infine all'Albergo Excelsior. Il tutto corredato da ampie e spesso divertenti citazioni dalle opere sunnominate, accompagnate dalle osservazioni originali dell'autrice di questo « *collage* », la quale ha fra l'altro scoperto, con soddisfazione degli ammiratori di Couperus, che la pensione descritta dall'autore in alcuni feuilletons del volume *Rome* si chiamava Hallier ed era situata in via della Fontanella Borghese n. 48.

Lunedì 21 ottobre è stata la giornata della celebrazione ufficiale del settantesimo anniversario dell'Istituto Olandese di Roma, che da circa quarant'anni ha sede in via Omero (Valle Giulia). Il direttore, Prof. H. Schulte Nordholt, dopo aver dato il benvenuto ai presenti, in ispecie ai rappresentanti ufficiali del mondo diplomatico e culturale nederlandese, ha fatto un discorso con interessanti dettagli sulla storia dell'Istituto. Ha ricordato fra l'altro il modesto inizio nel lontano 1904, quando l'Istituto non disponeva ancora di una sede propria, e il primo direttore, lo storico Rev. Dott. Gisbert Brom, si era provvisoriamente installato in una stanza dell'Istituto tedesco. Poi ha abbozzato il graduale sviluppo dell'Istituto come centro di studi e di informazione, con una biblioteca ben fornita nei campi della storia, storia dell'arte e archeologia. E ha sottolineato come i vari direttori e gli altri collaboratori scientifici abbiano sempre mantenuto amichevoli relazioni con i loro colleghi italiani e con studiosi, artisti, studenti olandesi, che continuano a trovare ospitalità e assistenza nello spazioso edificio in Via Omero.

[1] La dott.ssa Koch è contrattista per la lingua e letteratura nederlandese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

— In seguito il Ministro della Cultura dei Paesi Bassi, S. E. Dott. H. W. van Doorn, ha pronunciato un discorso sulle vicissitudini dell'Istituto e alla fine ha consegnato al Direttore il distintivo dell'alta onorificenza che S. M. la Regina in questa occasione gli ha voluto conferire. Sono seguiti altri discorsi ufficiali di congratulazione.

Durante un breve intervallo, gli ospiti hanno potuto dare un'occhiata alla piccola mostra allestita nell'ingresso, dove erano collocati in vetrine fotografie, lettere di Couperus, prime edizioni dei suoi libri, e altri piccoli documenti cari ai « *fans* » dello scrittore.

Con grande attenzione il pubblico ha poi ascoltato il discorso ufficiale della celebrazione, tenuto dal prof. F. L. Bastet, ordinario di archeologia nell'Università di Leida, su: *Louis Couperus en de Klassieke Oudheid* (L. C. e l'antichità classica). Ai romanzi e racconti di tema antico, che fanno parte tanto importante dell'opera di Couperus, sono stati già dedicati ottimi studi da archeologi e studiosi di lingue classiche. Il prof. Bastet ha menzionato fra gli altri quelli di W. E. J. Kuiper e i più recenti di Elisabeth Visser e di Theo Bogaerts e ha scelto, personalmente, di fare qualche considerazione sul modo in cui Couperus ha potuto vivere la sua natura particolare (il prof. Bastet la chiama « indole androgina ») nella sua opera tramite il mondo antico. Con grande chiarezza e tocco delicato il prof. Bastet ha seguito lo sviluppo letterario del giovane Couperus, che nei primi romanzi di tema moderno aveva dovuto nascondere la sua natura e che, dopo letture sull'argomento e soprattutto dopo il contatto diretto con l'Italia, si era sentito « liberato » (per vari fattori) tanto da scrivere il romanzo mitologico *Dionyzos* (pubblicato nel 1904), così caratteristico per la gioia di poter esprimere tutte le sensazioni fino allora dovute tacere [2]. Il prof. Bastet si è occupato anche del romanzo *De Berg van Licht* (La Montagna di Luce, 1905-06) su Eliogabalo, che rappresenta il culmine delle opere di Couperus di questo genere e ha illustrato con vivaci particolari poco conosciuti i vari ambienti in cui Couperus visse.

Dopo l'applaudita conferenza del prof. Bastet, il Ministro Van Doorn ha fatto un breve discorso per annunziare l'inaugurazione del busto in bronzo di Couperus. Gli ospiti si sono poi recati nel giardino dell'Istituto, dove il Ministro ha scoperto il piccolo monumento, dono dell'Associazione Italo-Olandese al Comune di Roma [3]. Lo scultore

[2] Il prof. Bastet cita da una lettera di Couperus, finora inedita, al suo editore Veen, dalla quale sembra che C. abbia conosciuto intorno al 1906 o 1907 il giovane poeta italiano Luigi Siciliani (1881-1925); Couperus chiede a Veen di mandare una copia di *Dionyzos* a Siciliani e aggiunge che questo giovane sta imparando la lingua neerlandese, per poter leggere i suoi libri. Sonetti pubblicati da Couperus in quell'epoca nella rivista *Groot-Nederland* contengono probabilmente allusioni al Siciliani.

[3] Per « ragioni tecniche » il busto non è stato collocato nel parco di Villa Borghese, secondo le intenzioni.

Corrado Ruffini, autore del busto e alcune autorità del Comune di Roma erano presenti alla cerimonia, che aveva carattere di spontanea semplicità. La signora Rens Coupers, figlia di un cugino dello scrittore, ha posato un mazzo di fiori vicino al busto del suo illustre parente. Un pranzo in piedi, offerto dall'Istituto, ha concluso la celebrazione.

Benché Couperus non abbia mai scritto per il teatro, molti dialoghi e frammenti dei suoi romanzi si prestano bene per essere recitati, come fu chiaramente dimostrato la sera del 22 ottobre nel Teatro Goldoni a Roma. Lì Albert Vogel (che in funzione di ' lettore ', seduto in una poltrona sul palcoscenico leggeva i passi descrittivi che collegano i brani recitati), sua sorella l'attrice Ellen Vogel, e l'attore Eric Scheider, hanno entusiasmato il numeroso pubblico olandese. La scena rappresentava un salotto dell'alta borghesia intorno al 1900. A uno « *sketch* »: *L'Addio* (*Het Afscheid*, del 1915)[4], una scena tra due amanti che con indifferenza e stanchezza si lasciano, seguirono quattro brani (due monologhi e due dialoghi) tratti dai romanzi: *De Boeken der Kleine Zielen* (I libri delle piccole anime, 1901-1903), *Langs Lijnen van Geleidelijkheid* (Convergenze, Divergenze, del 1900) e *Van Oude Menschen de Dingen die Voorbijgaan* (trad. ital.: *Vecchia gente e le cose che passano*, Caregaro, Milano, 1945). I diversi aspetti della sottile arte psicologica di Couperus in questa prosa moderna e ' mondana ', furono interpretati con fini sfumature dai due ottimi attori, culminando nel dialogo dei due vecchissimi protagonisti dell'ultimo romanzo, i quali con poche e lente parole dense di significato alludono al loro delitto passionale compiuto sessant'anni prima. — Dopo l'intervallo Albert Vogel ha recitato la novella di soggetto antico *De Naumachie* (La Naumachia), dal volume *Schimmen van Schoonheid* (Ombre di bellezza, 1912), vivace racconto in cui un giovane gladiatore esprime le paure e gioie provate da lui durante una naumachia sul lago di Fucino, in presenza dell'imperatore Claudio. Anche Vogel ha riscosso un meritato successo e l'ambasciatore dei Paesi Bassi presso il Quirinale, S. E. Dott. H. N. Boon, ha espresso, dopo la rappresentazione, la sua sincera ammirazione per i tre artisti, pienamente condivisa dal pubblico.

Il pomeriggio del 23 ottobre è stato riservato soprattutto agli amici italiani, alle autorità e ai colleghi di altri Istituti culturali, per celebrare nella sede dell'Istituto Olandese in Valle Giulia la ricorrenza del suo settantesimo anno di fondazione. A questo scopo il professor Mario Praz, ordinario emerito di lingua e letteratura inglese all'Università degli Studi di Roma, è stato invitato a tenere una conferenza sul tema: *Roma com'era al tempo di Couperus* (intorno

[4] In: LOUIS COUPERUS, *Verzamelde Werken*, vol. IX, pp. 653-659, Amsterdam / Antwerpen, 1956.

al 1900), pronunziata davanti ad una sala gremita di ascoltatori[5]. È quasi superfluo dire che il discorso dell'illustre conferenziere, specialmente nella seconda parte quando ha sviluppato il tema della Roma fine Ottocento (più semplice e agreste che non quella di oggi, con i suoi bellissimi dintorni, come è descritta da noti scrittori stranieri dell'epoca), denso di interessanti paragoni e di appropriate citazioni, fu molto apprezzato dal pubblico.

Ma, a dire il vero, gli olandesi presenti che — a diritto o no — si vantavano di conoscere (ed amare) il loro ' autore ', stentavano a volte a condividere le opinioni che il Prof. Praz aveva espresso all'inizio del discorso sul valore delle opere di Couperus, note a lui sia in traduzione italiana sia in inglese e sugli ambienti che lo scrittore avrebbe frequentato (o piuttosto *non* frequentato) a Roma. Giusto ci pareva il giudizio sui due romanzi tradotti in italiano nel principio di questo secolo, cioè *Maestà* (*Majesteit*, del 1893) e *Pace Universale* (*Wereldvrede*, del 1895) che trattavano un tema attuale negli anni Novanta: il contrasto tra un regime autoritario e le nuove aspirazioni sociali, romanzi che a loro tempo ebbero molto successo, ma che poi, anche in Olanda, sono caduti nel dimenticatoio. E pienamente d'accordo si poteva essere nella constatazione che i lettori italiani avrebbero potuto apprezzare molto di più di quanto non abbiano fatto il terzo romanzo esistente in traduzione italiana: *Vecchia gente e le cose che passano*, l'originale del quale risale al 1906 e la traduzione dal 1945. Romanzo che il prof. Praz considera il capolavoro di Couperus: « C'è un filo sanguigno attraverso tutta la grigia vicenda in questo romanzo, che crea un'atmosfera di sospensione e di ossessione per un antico delitto di cui non si è scoperto l'autore, un'atmosfera che giustifica quell'opinione di Walter Benjamin sulla borghesia »... I colpevoli dei primi romanzi polizieschi non sono né *gentlemen* né *apaches*, ma privati borghesi. » « E il prof. Praz continua: « Il titolo di Couperus all'immortalità è proprio la precisa, allucinante descrizione della vita borghese in Olanda... Couperus scrisse il suo capolavoro narrando una grigia vicenda di gente comune... *Vecchia gente e le cose che passano*... è un'opera la cui lettura lascia un ricordo incancellabile ».

Se il conferenziere è dunque convinto che il meglio delle opere narrative del Couperus si trovi nei romanzi di argomento moderno, nella corrente psicologico-realista, il suo giudizio sui romanzi con temi tratti dall'antichità, ci è sembrato ingiustamente severo. Ba-

[5] Cito di tanto in tanto (tra virgolette) dall'articolo che il Prof. Praz in una forma alquanto modificata ha pubblicato in seguito nel quotidiano di Roma, *Il Tempo*, del 27 ottobre 1974: *Il romanziere Louis Couperus - Un grande decadente*. La conferenza del prof. Praz, tradotta in olandese, sarà prossimamente pubblicata, insieme con quella del prof. Bastet, nella rivista *De Revisor*, edita da Johan Polak, ad Amsterdam.

sandosi soprattutto sul voluminoso romanzo *De Berg van Licht* (La Montagna di Luce, del 1905-1906) che tratta la figura perversa del giovane imperatore romano Eliogabalo, il prof. Praz ha citato scrittori dell'Ottocento, quali Théophile Gautier e Flaubert, che già avevano trattato della Roma della decadenza e ha menzionato (almeno nell'articolo nel *Tempo*) anche il romanzo *L'Agonie* dell'« oscuro decadente » Jean Lombard, deplorando che Couperus si sia sentito attirato proprio da una figura tra le più ambigue dell'antichità classica [6].

Gradevolmente sorprendenti sono stati invece i paragoni che il conferenziere ha fatto tra le impressioni di Couperus sull'atmosfera romana contemporanea con la « retta intuizione più comune presso gli stranieri che presso gli italiani » e quelle di un altro straniero, George Meredith, sulla natura e sul paesaggio italiani; e cita un brano da un *feuilleton* di Couperus, del 1911: *Il mio amico Jan a Roma,* dove si trovano le seguenti impressioni di Villa Adriana: « Davanti a noi si stende una bassa convalle, quasi un tunnel di foglioline d'un verde tenero e d'un oro solare; ogni tanto s'aprono orizzonti pieni di sole, lontano lontano, verso fuggenti linee di montagne che splendono... e c'è un'atmosfera molto strana, quasi magica, sacrale, di luce filtrata, aria d'oro, crepuscolo verde tenero, dolci bagliori d'oro, chiare lontananze, tronchi cupi vicino a noi, tessuto di fogliame nell'intreccio di rami sopra di noi, acque che scorrono ai nostri piedi sopra le stelle degli anemoni. Ci sono leggere ombre e riflessi di splendore: raggi di sole fuggenti oppure fauni e ninfe? » « E il Prof. Praz continua: È esattamente la sensazione che Meredith aveva avuto dell'Italia, fissata in un passo di *The Tragic Comedians* (1880): » « Rievocate la vostra visione dell'Italia. Ricordatevi il significato della luce e del colore italiani: la chiarità, la luminosa plenitudine, le ombre pensose: monti e promontori boscosi sono solidi, profondi all'occhio, dotati di linguaggio spirituale per la mente. Palpitano. Si cavano forme di numi da quel cielo, da quel mare, da quelle vette ».

Altri interessanti paragoni hanno messo in luce la sensibilità e la fine capacità di osservazione di Couperus. Tutto sommato, sarà per gli olandesi un piacere leggere per esteso la conferenza sotto tanti riguardi stimolante del Prof. Praz. —

[6] Non è qui il luogo, né mi sento in grado di discutere l'opinione del prof. Praz sui romanzi che Couperus ha scritto, oltre che su Eliogabalo, anche su Alessandro Magno (*Iskander,* del 1920) e su una vicenda che si svolge nell'epoca di Domiziano a Roma (*De Komedianten,* I Commedianti, del 1917), per non parlare delle numerose altre opere narrative di argomento classico, non tradotte in altre lingue europee. Posso fare riferimento alla conferenza (vedi sopra) tenuta dal Prof. Bastet e fra l'altro agli studi dedicati da saggisti neerlandesi al tema di Couperus e l'antichità: Prof. W. E. J. Kuiper: *Couperus en de Oudheid* (C. e l'antichità), Amsterdam, 1961, e Theo Bogaerts: *De antieke wereld van L. C.* (Il mondo antico di L. C.), Amsterdam, 1969.

— Dopo la conferenza il giovane attore italiano Felice Leveratto ha letto il *feuilleton*: il sopra citato, *Il mio amico Jan a Roma*; secondo brano nel volumetto di tre traduzioni in italiano *Louis Couperus - Invito alla lettura,* pubblicato a cura dell'Istituto Olandese di Roma in occasione della celebrazione. Il libro contiene inoltre un capitolo preso dal ciclo di 4 romanzi *De Boeken der Kleine Zielen* (I libri delle piccole anime, 1901-1903): *La pazzia di Ernst,* e il primo capitolo del romanzo *De Komedianten* (I Commedianti, del 1917): *La taverna di Nilus.*

L'ultima mattina della celebrazione è stata dedicata alla visita di Villa Adriana presso Tivoli. Favorite da uno splendido tempo autunnale, circa cinquanta persone, sotto la guida del prof. Bastet (con la collaborazione di altri archeologi del gruppo) hanno goduto la bellissima passeggiata tra i resti del palazzo e dei giardini della Villa dell'Imperatore. E, volendo, potevano ricordarsi le fini descrizioni che Couperus ha dato di questo posto incantevole: oltre che nel già menzionato *feuilleton*: *Il mio amico Jan a Roma,* in quello intitolato: *De Villa van Hadrianus* nello stesso volume *Rome* e in una novella precedente: *De laatste morgen te Tibur* (L'ultima mattina a Tibura), nel volume: *Antieke Verhalen* (Racconti antichi, 1911). In questa novella Couperus rievoca l'imperatore Adriano durante l'ultima mattina passata a Tibur, già mortalmente malato (muore poco dopo, a Baia) e dà uno scorcio della Villa nel suo splendore antico.

Più tardi nel pomeriggio, un ricevimento nella Villa accogliente dell'Ambasciatore e della signora Boon ha concluso in modo piacevole la celebrazione dello scrittore nederlandese. Ci sembra che la figura e le opere di Couperus siano state degnamente ricordate in questi sei giorni e ci vengono in mente le parole dell'autore stesso, quando in occasione del suo cinquantesimo anniversario, nel 1913, scrive in un feuilleton da Monaco di Baviera [7], per ringraziare i fedeli lettori ed amici che gli hanno mandato telegrammi e lettere con auguri e parole di ammirazione: « Cari amici, lettori miei, conosciuti o sconosciuti... Voi tutti... mi avete preparato... una festa lieta, grande, deliziosa. ».

GERDA VAN WOUDENBERG

[7] Feuilleton del 18 giugno 1913, in *Het Vaderland.* In: L. COUPERUS, *Verzamelde Werken,* vol. IX, pp. 445-453.

RECENSIONI

TH. BJØRNVIG, *Virkeligheden er til. Litterære essays.* Gyldendal, København 1973, pp. 296.

L'ultimo libro di Bjørnvig, « forse il massimo lirico danese vivente » (M. Gabrieli) e critico militante lungo tutta la sua carriera (articoli su « Heretica » e « Vindrosen », monografie nella grande storia letteraria *Danske Digtere i det 20. århundrede*, I-III, København 1951 e 1966, i libri su Rilke[1] e su Martin A. Hansen[2]) non è una raccolta di versi ma di saggi letterari: scritti in oltre vent'anni, di argomento, impostazione e impegno molto vari. Il poeta ne giustifica la scelta e l'accostamento sulla base di « un tentativo di registrare le trasformazioni subite dall'ideologia estetica attraverso le differenti fasi della vita, e una presa di posizione in proposito » (p. 295). Il punto di partenza dei diversi saggi, afferma ancora, sarebbe comunque unitario: « la convinzione che nessuna fantasia ermetica fruttuosa solo a se stessa, nessuna idiosincrasia spirituale, nessun procedimento formale è in grado di separare durevolmente la realtà dalla poesia, e neppure di mascherarla, falsificarla o ridurla a mera illusione. ». Un punto di partenza ribadito dal titolo: « la realtà esiste ».

Non per questo cambia l'impressione del lettore di trovarsi davanti a una raccolta molto composita, dove confluiscono saggi importanti e articolati, vere e proprie monografie come quelle su Paul La Cour e Morten Nielsen; discorsi in occasione di premi letterari, che sono insieme una presentazione sommaria e un augurio (come quelli per Frank Jæger, Villy Sørensen e Tom Kristensen), o un tentativo di interpretare un'opera in un'unica chiave (come nel caso di Pär Lagerkvist, l'« ateo religioso » che aveva appena ricevuto il premio Nobel); introduzioni al pubblico danese di poeti di lingua tedesca, Rilke e Benn; un ' pezzo ' di critica letterario-teatrale (su *Hölderlin* di Peter Weiss); e infine una serie di studi di taglio più moderno, e di grande interesse, su alcuni connotati

[1] *Rainer Maria Rilke og tysk tradition*, København 1946, pubblicato nel 1959.
[2] *M. A. Hansens digtning*, København 1949; *Kains Alter*, København 1964.

ideologici e tecnici della lirica contemporanea. Ogni saggio esige perciò un'attenzione e una valutazione a sé.

Lo studio dedicato a Paul La Cour, per esempio, il primo e il più ampio della raccolta, è insieme resoconto della molteplice attività letteraria di La Cour, lirica (soprattutto *Alt kræver jeg*, 1938, *Levende Vande*, 1946, *Mellem Bark og Ved*, 1950), romanzesca (*Aske*, 1929, *Kramer bryder op*, 1936), aforistica (*Fragmenter af en Dagbog*, 1948), di critica artistica e letteraria (le raccolte postume *De knuste Sten*, 1957, *Solhøjde*, 1959; i saggi in « Heretica », « Tilskueren », *Danske Digtere i det 20. århundrede*); collocazione storica del « tentativo metafisico » che fu la vita come l'opera del poeta fra il gruppo di « Heretica » e il comunismo ortodosso; collocazione culturale nel filone cui lo stesso Bjørnvig appartiene, Keats-Poe-Baudelaire-Rimbaud-Nietzsche-Rilke-Södergran-Claussen. Ma soprattutto è considerazione attenta e sensibile della speciale qualità lirica di La Cour, è identificazione — condotta rigorosamente sul testo — delle principali strutture tematiche, figurative, linguistiche e ritmiche adottate dal poeta. Molto simile la comprensione, ' simpatetica ' e tecnica, dimostrata nel saggio immediatamente successivo per l'opera del giovanissimo poeta-partigiano Morten Nielsen. In espressa polemica contro la valutazione corrente di Nielsen come personaggio emblematico della letteratura di resistenza, piuttosto che poeta originale e compiuto, Bjørnvig ne mette in risalto la personalità creativa già formata (quella di un « artista fino alla punta delle dita » (p. 77), oltre che impegnato politicamente e socialmente); gli esperimenti di ' orchestrazione ' (ritmi differenti sottolineano diversi modi di trattare lo stesso tema); le promesse di futuri sviluppi letterari — dall'influsso originario di Claussen —, che Nielsen non ebbe il tempo di attuare, ma che in gran parte coincidono con le conquiste poetiche della generazione che sarebbe stata la sua; la riflessione su questioni tecniche sconosciute a un dilettante.

Tanto nel caso di La Cour come in quello di Nielsen è assente completamente la tradizionale oggettività del critico, sostituita da una partecipazione vibrante a problemi e soluzioni sentiti in gran parte come propri. Ma l'accento personale di Bjørnvig è apertamente riconoscibile nelle due introduzioni scritte per le *Elegie di Duino* (1957) e per una scelta dall'opera prosastica di Benn (1964). Saggi di taglio tradizionale, biografico-critico, come è consuetudine per le introduzioni; densi di notizie e di riferimenti. Saggi che tuttavia assumono un valore documentario anche per l'opera dello stesso Biørnvig, con l'insistenza sul suggestivo paesaggio egiziano della Decima Elegia, che certamente ha fornito lo spunto alla più famosa delle liriche del poeta danese, *Anubis* (p. 180-81); con la polemica contro Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*) per l'antipatia neppure troppo velata manifestata da questi verso il maestro e l'autore di Bjørnvig, appunto Rilke (p. 212); con

squarci sulla teoria moderna della composizione poetica (p. 212) che vanno intesi come innanzi tutto personali e programmatici. E in tutto il libro gli stessi nomi che ritornano, associati da un unico ostinato indirizzo di ricerca che è quello di cui porta testimonianza l'intera opera lirica di Bjørnvig: Eliot Rilke Nietzsche Yeats Stagnelius Hölderlin Baudelaire Claussen...

Fra gli ultimi studi della raccolta, i più recenti, che trattano soprattutto di atteggiamenti e metodi ricorrenti nella poesia contemporanea, non si può non soffermarsi sul notevolissimo saggio sull'« astratto al genitivo » (pp. 247 sgg.); uno dei tratti stilistici, come si sa, più caratteristici del cosiddetto ' modernismo '. Con una ricerca che deve all'altrove discusso Friedrich[3] più di quanto Biørnvig non sia forse disposto ad ammettere, la figura è analizzata nella sua pratica ' classica ' e in quella moderna, che viene fatta risalire a *Les fleurs du mal*, e consiste essenzialmente nell'opposizione reciproca dei due membri, nella tensione che nasce da quell'opposizione. Versi di Rilke, Yeats e Claussen, e poi soprattutto di Malinovski, Rifbjerg, Ekelöf, Brandt, Lindegren, Sarvig, Abildgaard illustrano le diverse accezioni in cui può ricorrere il genitivo astratto di ' contrasto ': da una concezione estremamente complessa della vita scorciata violentemente e lasciata intravvedere in una figura stilistica, allo sforzo di comunicare l'indicibile, alla mera affettazione decorativa.

AASE TANDA BØLLINGTOFT

C. FEHRMAN, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Norstedts, Stoccolma 1974 pp. 239.

È recentemente uscito in Svezia, edito da Norstedts, un nuovo lavoro di C. Fehrman, *Diktaren och de skapande ögonblicken - Il poeta e gli attimi creativi* (di 239 pagine, suddiviso in 10 capitoli e corredato di note bibliografiche e di un indice di nomi), che si propone lo studio del processo creativo poetico nelle sue varie fasi. Più che del processo creativo vero e proprio, che, come l'autore dice citando Stravinsky, resta un mistero, si tratta qui d'una ricostruzione fenomenologica — quando e fin dove è possibile — sull'esempio di quella tentata per le arti figurative da R. Josephson (*Konstverkets födelse*, Stoccolma 1940).

Nel capitolo introduttivo l'autore espone brevemente i fini e i confini della sua ricerca sui procedimenti della creazione poetico-letteraria, articolantesi: ora sul minuzioso studio di manoscritti e abbozzi poetici, ora sui risultati — ovviamente empirici — di recentissimi esperimenti creativi simultanei, ora sulle confessioni

[3] *Die Struktur der modernen Lyrik*, München 1967, p. 210.

dirette di poeti (p. es. Coleridge, Poe, Valéry), ora infine sulla analisi della genesi e dello sviluppo di opere poetiche come il *Brand* di H. Ibsen e la *Gösta Berlings saga* di S. Lagerlöf. Nel contempo l'autore ci ragguaglia sul crescente interesse europeo ed extraeuropeo per tale problema, attestato oltre che dalla recente intensificata ricerca e raccolta di manoscritti di poeti, dalle numerose interviste in proposito con artisti viventi. Come l'autore più volte cautamente ripete, lo studio delle note degli appunti degli abbozzi dei manoscritti, insomma dei testi poetici non ancora definitivi, può sì accrescere la nostra comprensione di molti aspetti tecnici e formali del processo creativo, ma non ci aiuta a penetrare nella più intima individualità dell'opera poetica.

Nel primo capitolo è trattata l'ispirazione poetica alla luce dell'esperienza p. es. di uno Shelley, il quale, come ha dimostrato Neville Rogers (*Shelley at work...*, Oxford 1956), sulle più slegate e incidentali annotazioni faticosamente costruisce « with labour and study » — non solo per geniale intuizione — i suoi versi; o p. es. di uno Yeats che all'elaborazione poetica fa sempre precedere una provvisoria stesura prosastica. E a meglio illustrare l'argomento l'autore fa qui penetranti raffronti con le arti figurative, e, memore delle celebri parole di Stravinsky, soprattutto con la musica, il cui processo creativo appare almeno ai non musicologi ancor più impenetrabile che nelle altri arti.

Il II capitolo è dedicato allo studio dell'« improvvisazione » (che ovviamente presuppone tecnica e tradizione) soprattutto a quella del preromanticismo italiano, illustrata dai celebri Bernardino Perfetti, Corilla Olympica (quella di Madame de Staël) e altri molti che non mancarono di colpire la fantasia del grande Andersen e di Wagner. Dell'« improvvisazione » strettamente connessa all'ispirazione resterà, com'è noto, traccia profonda nel Romanticismo vero e proprio e all'esempio di Nietzsche, ricordato da Fehrman, che parlerà di ispirazione poetica come « Offenbarung » (p. 203) e del poeta come poeta-vate, si potrebbe aggiungere quello di altri molti: e di Heine e, per uscir di Germania, di Leopardi, e chi sa di quanti ancora.

L'autore si sofferma quindi nel III, IV e V capitolo in un attento esame sul processo creativo di tre composizioni di Coleridge, Poe e Valéry, vagliandone accuratamente i superstiti manoscritti, le dichiarazioni in proposito di ciascun poeta, e dando così rilievo a concordanze e implicazioni, illuminazioni e incongruenze. La prima composizione è « Kubla Kahn. A Vision in a Dream », come si sa, composta in seguito a una visione onirica provocata dall'oppio. E qui Fehrman discute le precisazioni di Coleridge, ora associandosi alla comune tesi critica dell'inattendibilità di una poesia composta nel sogno, ora citando invece il caso di Swinburne e della sua « Vision of Spring in Winter », ora anche appellandosi all'automatismo psichico dei surrealisti. Da Coleridge l'autore passa al sin troppo celebre « Corvo » di E. A. Poe (che nella *Filosofia della composizione* era nientemeno che un pappagallo!) e alla storia della sua genesi dallo stesso Poe smentita completamente in un colloquio con Mallarmé (*Les poèmes d'A. Poe, trad. par Mallarmé*, Parigi 1928, p. 173 sgg.). Affine alla pretesa o vera genesi del « Corvo » è quella del « Cimetière marin » di P. Valéry, dove su una prima ispirazione vagamente ritmica il poeta passò — se dobbiamo credergli — alla parola.

Dopo i poeti, infine due prosatori occupano il VI e il VII capitolo: H. Ibsen e S. Lagerlöf. Del primo è esposta nelle sue varie fasi la formazione del *Brand* epico che in seguito, per improvvisa folgorazione, a detta di Ibsen stesso, nella chiesa di S. Pietro a Roma, trova la sua forma definitiva nel dramma. E qui Fehrman con alla mano l'epistolario di Ibsen studia minuziosamente i due rispettivi manoscritti, citando e valutando le opinioni dei vari studiosi ibseniani per farci intendere il graduale corso della trasformazione: da una vaga e retorica liricità alla pregnanza dialogica del conflitto drammatico. Della *Gösta Berlings saga* l'autore rifà la lunga preistoria: dalla prima ispirazione ai tentativi di versificazione fino alla definitiva prosa ditirambica così rivoluzionaria per il gusto realistico allora dominante.

Esaminando questi cinque scrittori, anzi cinque loro scritti e incidentalmente i commenti dei loro autori, Fehrman ci fornisce, come s'è detto, puntuali testimonianze atte a studiare l'enigma del processo creativo. E completa nell'VIII capitolo il quadro con interessanti dati empirici sulla « periodicità » poetica di vari altri scrittori, che se pur talvolta spiegabile con fattori occasionali rimane sempre in sostanza essa pure un interrogativo senza risposta.

A quale conclusione dunque perviene nell'ultimo capitolo l'autore del libro? È difficile certo dare una risposta soddisfacente ad un interrogativo così irrazionale come il perché e il come del genio, se non si vuol cedere alle sin troppo scontate spiegazioni odierne dell'arte come riflesso di altro e diverso. Come giustamente riafferma l'autore non si può non presupporre una abile tecnica e un'assimilata tradizione letteraria anche nel più grande genio poetico; e allora purtroppo quella parte del libro che studia il problema creativo dal punto di vista della psicologia sperimentale, della sociologia, dell'ideologia o della psicanalisi resta come un blocco isolato e non correlato in questo penetrante studio di C. Fehrman.

ISELIN MARIA GABRIELI

M. GRAVIER, *Ibsen*, Théâtre de tous les temps, Seghers, Parigi 1973, pp. 194.

È uscito nella collezione « Théâtre de tous les temps » un volume di Gravier su Henrik Ibsen. Il libro si articola in quattro capitoli seguìti da varia e ricca documentazione, oltre a una cronologia dei drammi ibseniani e una bibliografia scelta; il tutto corredato di significative fotografie delle scene ibseniane.

Nel I° capitolo l'autore presenta il cosmopolita e antiprovinciale drammaturgo sullo sfondo della Norvegia del tempo, troppo a lungo isolatasi dal resto d'Europa nel suo conservatorismo, nazionalismo e provincialismo. Di qui si passa al II capitolo, dove l'attenzione del critico francese si concentra sul ben noto dramma dei personaggi di Ibsen, divisi fra la passione e il dovere, la verità e la menzogna, la libertà e il peso morto delle tradizioni.

Gravier ricapitola sommariamente le note vicende drammatiche di Nora e di Helene Alving, di Rebekka e di Hedda Gabler; di Helmer e di Manders, di Rosmer e di Tesman. Sottolineando il « manicheismo » (p. 47) di Ibsen — già a suo tempo rilevato dal nostro Slataper[1] — i giudizi della critica ibseniana formatisi in oltre un secolo ritornano qui sotto la penna di Gravier; non certo passivamente riferiti, ma sempre chiaramente formulati discussi e approfonditi.

Il III° capitolo è dedicato a un motivo centrale dell'arte di Ibsen, quello della vocazione; e di questa Gravier traccia, mediante opportune citazioni di conflitti drammatici, le vie sotterranee e l'improvviso esplodere, le tenaci affermazioni e le lotte e i traviamenti. Così p. es. prendendo posizione sugli interminabili dibattiti intorno ai rapporti fra l'artista Ibsen e il filosofo Kierkegaard, e sui significati religiosi del *Brand* — negati da Ibsen stesso — Gravier riporta con una semplice osservazione il problema nei suoi giusti termini (p. 11) pur senza fare congetture o arbitrarie illazioni sulla religiosità di Ibsen. Il concetto di vocazione-missione in Ibsen non è dunque solo una metafora religiosa, ma è concetto intimamente legato al Dio biblico, e trapassato poi in Lutero. Così pure, nella selva delle ipotesi e delle fantasie costruite intorno all'opera di Ibsen dalla psicanalisi e dai « Sette tipi di ambiguità » negli ultimi cinquant'anni, Gravier procede spedito accennando appena a questo o a quel problema specifico, ma tenendosi ben stretto alla lettura dei testi, non manipolabili al di fuori dei limiti imposti dal loro autore. Chi nelle figure di Rebekka o di Ellida, di Hedda o di Hilde cercasse pretesti per evasioni surrealistiche all'infuori dell'opera d'arte, non troverebbe certo un alleato nell'autore di questo volumetto. Che se è tutto inteso a illuminare sinteticamente

[1] S. SLATAPER, *H. Ibsen*, Firenze 1944[2] pp. 216-217.

la grandezza del drammaturgo Ibsen (nel capitolo intitolato « Le maître de la scène », pp. 112 sgg.) sottolineandone la perfetta costruzione dialogica, la genialità delle invenzioni linguistiche, la celebre tecnica retrospettiva (... « l'exposition se prolonge jusqu'à la fin du drame », p. 122), non solo rileva le « varianti » della « formula drammatica » del norvegese (come l'impianto di *Hedda Gabler* e de *La donna del mare*) ma non esita a denunciare le debolezze nella perfezione architettonica ibseniana (... « le mécanisme scribien des *Soutiens de la société*, ou du cinquième acte d'*Un ennemi du peuple*... Les préparations savantes que l'on découvre jusque dans les chefs-d'oeuvre comme *Hedda Gabler* ou *Rosmersholm* nous gâtent le plaisir », p. 149).

Quanto ai problemi specificamente scenici, Gravier condivide il punto di vista della critica anglo-americana moderna, che, con a capo J. Northam, ha dedicato minuti e innovatori studi alla messinscena ibseniana per trovare nell'apparato didascalico indicazione e conferma degli intenti poetici del drammaturgo. Si tratta di un problema fondamentale che non può essere, entro sì breve spazio, esaurientemente discusso; e che coinvolge altri molti scaturiti da un riesame del ricco materiale di note preliminari, di abbozzi, di appunti, lasciatoci da Ibsen. Sarà qui solo da dire che la « visual suggestion » del Northam e dei suoi seguaci può sì integrare rettificare precisare, in un parola, aiutare a meglio comprendere il testo definitivo, ma non — come sembrano credere molti — sostituirsi al valore essenziale della parola.

Nella densa ma sempre perspicua esposizione, Gravier indugia in annotazioni che aprono prospettive personali sull'interpretazione dei testi: si veda p. es. a p. 16 e a p. 59 quanto egli dice sull'importanza delle ballate magiche dano-norvegesi e dell'elemento mistico, non solo per i primi drammi di Ibsen; oppure a p. 125 sui misteriosi legami tra il personaggio di Brendel e Rosmer, che si illuminano a vicenda in un contrappunto drammatico.

Con molto garbo ma con franchezza l'autore nota, da ultimo, come le traduzioni francesi abbiano spesso travisato il linguaggio ibseniano (p. 138) e invita quindi (p. 149-150) — forte dell'ammonimento del « neosocratico » Gabriel Marcel — i suoi connazionali a riprendere in mano l'Ibsen, soprattutto dei drammi giovanili e della vecchiaia, per rileggerlo e ristudiarlo. È un invito che a maggior ragione dovremmo fare noi. Da trent'anni a questa parte infatti, malgrado le numerose ma scadenti traduzioni o peggio retroversioni e qualche buona bibliografia, quasi nulla di serio è stato fatto in Italia in questo campo di studi. Seppure spiace di finire con una nota negativa, va purtroppo detto che anche il recente libriccino del regista Ruggero Jacobbi (Milano 1972) non è, in sostanza, che uno studio di Ibsen documentariamente e bibliograficamente fermo al 1925.

Questa la situazione da noi, proprio mentre nel mondo anglosassone, che nell'*Oxford Ibsen* (1960...) ha dato agli studiosi un imponente lavoro testuale e esegetico, un recentissimo studio di J. Northam (*H. Ibsen. A critical study*, Cambridge 1973) in sottintesa polemica con la contestazione dissacratrice di tutto ciò che non rientra in certi schemi ideologici, persuasivamente dimostra quanto sia ancora « relevant » per il mondo di oggi il grande poeta della coscienza morale e dell'anticonformismo.

Ciò che contrasta con l'alta qualità del volume di M. Gravier è la deplorevole quantità di errori tipografici sparsi nel testo, nella bibliografia e nelle didascalie delle illustrazioni.

ISELIN MARIA GABRIELI

H. JACOBSEN, *Herman Bang. Nye studier*, Nordisk Bogforlag, København-Oslo, 1974, pp. 116.

In questo nuovo libro il principale specialista di Herman Bang (*Den unge Herman Bang*, 1954; *Herman Bang. Resignationens Digter*, 1957; *Den miskendte Herman Bang*, 1961; *Den tragiske Herman Bang*, 1966) raccoglie alcuni risultati delle sue ventennali ricerche sulla vita e l'opera del celebre 'impressionista' danese di fine secolo. Sono studi su particolari biografici meno noti, o ramificazioni dal filone principale di ricerca, che vengono così a integrare la monumentale monografia: sostenuti da un'opera di documentazione talmente imponente, da un'analisi tanto paziente e accurata da spiegare — con la sproporzione fra lavoro e risultati certi raggiungibili — come mai un numero sempre minore di studiosi si dedichi a questo tipo di investigazione letterario-biografica (cfr. anche p. 66).

Anche nei casi in cui si rende necessaria una minuta ricostruzione delle azioni del romanziere e del suo rapporto con l'ambiente del momento, Jacobsen dimostra di mantenere al centro del suo interesse l'opera, che le motivazioni esterne contribuiscono ad illuminare. Così le pagine dedicate a delineare la personalità della madre — vitale, creativa; morta giovane di tisi (pp. 7-15) — e del padre di Herman Bang — pastore discendente da una famiglia di antica cultura, imparentata con Steffens e Grundtvig e su su fino al vescovo Absalon; uomo di cultura e scrittore lui stesso, malato poi di mania depressiva e ricoverato (pp. 16-25) — non hanno tanto lo scopo di fornire ulteriori pezze d'appoggio all'interpretazione corrente, che vede nella situazione familiare di Bang le radici della sua personale patologia; quanto di distinguere la componente reale e quella fantastica che diedero origine ai

personaggi di *Haabløse Slægter* e *Det hvide Hus*, alle torbide leggende di degenerazioni ereditarie. Scopi analoghi, con procedimento inverso — dal personaggio, la 'marescialla' Harriette di *Det graa Hus*, al suo supposto modello reale fra le conoscenze di Bang — ha il saggio alle pp. 60-66, mentre altri studi del libro contribuiscono a situare storicamente e culturalmente lo scrittore, ne valutano l'attività di giornalista (pp. 67-74, in polemica con il critico svedese Torbjörn Nilsson), confrontano con gli schemi sociali e culturali in vigore nell'Europa del tempo l'immagine pubblica che Bang volle dare di sé (l'intellettuale malinconico e decadente, in contrasto con il suo temperamento, pp. 41-50; il conferenziere di successo, legato per scelta spontanea al pubblico provinciale che rassicurava il suo snobismo, pp. 85-95; l'eterno debitore, postulante a benefattori e mecenati, pp. 75-84; il profugo e il « senza patria », pp. 96-105).

AASE TANDA BØLLINGTOFT

A. K. H. MOERMAN, *Daniël Heinsius, zijn « spiegel » en spiegeling in de literatuurgeschiedschrijving*, Leiden, New Rhine Publishers 1974, 135 pp., 21 ill. e riassunto in inglese.

L'umanista olandese Daniël Heinsius (1580-1655) — noto per la sua teoria classicistica sulla tragedia e per la sua influenza sugli esordi della poesia barocca tedesca (M. Opitz, P. Fleming) — riscuote negli ultimi anni da varie parti un rinnovato interesse. Paul R. Sellin discusse in *Daniel Heinsius and Stuart England* (Leiden / London 1968) l'irradiazione delle teorie letteraire di quest'umanista nell'Inghilterra degli Stuarda e dedicò alcuni articoli alla sua poesia olandese (in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde*, 1961 e *The Modern Language Review*, 1971); J. D. P. Warners studiò, dal punto di vista comparatistico, il filone della poesia bacchica rinascimentale e diede, insieme a L. Ph. Rank e F. L. Zwaan, un'edizione, con ampio commento, degli *Inni a Bacco ed a Gesù Cristo* (*Bacchus en Christus. Twee Lofzangen van Daniël Heinsius*, Zwolle 1965); S. F. Witstein, infine, indagò la struttura retorica di un componimento funebre, confrontandolo con altri tipi dello stesso genere poetico (*Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance*, Assen 1969). A questa messe si aggiungono lo studio, preso qui in esame, su una delle prime raccolte poetiche in nederlandese di Daniel Heinsius e la mia recente dissertazione sul carattere e sulle fonti delle sue teorie letterarie (J. H. Meter, *De literaire theorieën van Daniël Heinsius*, Amsterdam 1975).

Lo studio del Moerman si divide in due parti: la prima consiste in una edizione commentata dello *Spiegel vande doorluchtighe vrou-*

wen (Specchio delle donne illustri) di Daniël Heinsius, la seconda contiene un'ampia rassegna critica su quest'autore sin dal 1861. Ognuna delle due parti ha una sua ragion d'essere, ma la saldatura tra esse sembra piuttosto sforzata e non crea una continuità logica. La prima parte posa su una solida base di ricerche, mentre la seconda parte ha piuttosto un carattere compilatorio. Gli importanti problemi della critica su Heinsius vengono soltanto prospettati senza trovare alcuna soluzione. È vero che l'autore ha l'onestà di dichiararsi incompetente a dirimere questioni che presuppongono una profonda conoscenza della filologia classica e della letteratura comparata, ma, se mancano questi presupposti, perché fare allora un'ambiziosa rassegna critica? L'intento dell'A., con questa parte critica, era quello di studiare il problema dell'autenticità della poesia heinsiana, tacciata di tecnicismo e convenzionalismo petrarchesco. La citazione di un passo dal *Lofsanck van Iesus Christus* (p. 96) e il relativo commento sembra vogliano indicare un orientamento verso un riconoscimento di una certa autenticità di questa poesia, ma questa impressione viene poi smentita dalla successiva trattazione (pp. 99-126) che insiste nel rilevare gli elementi tradizionali delle opere poetiche di Heinsius. L'indecisione dell'A. si rivela pienamente nella valutazione finale di Heinsius poeta (pp. 123-124), dove leggiamo che l'opera di Heinsius, interessante solo per ragioni storiche, « è per il nederlandista di secondaria importanza, anche se Heinsius non è una figura di secondo piano » (p. 123). La logica qui sfugge: se Heinsius è una figura, non di secondo, ma di primo piano — come i grandi secentisti Vondel, Hooft e Huygens —, non è chiaro perché proprio il nederlandista lo possa considerare di secondaria importanza. La causa della segnalata incertezza critica è, comunque, confessata dal Moerman stesso, ove dice (p. 126): « Bisogna dirlo, l'autore di questa dissertazione non possiede una idea chiara del fenomeno Heinsius. Questa sarà possibile solo dopo un ampio studio delle opere nederlandesi e latine di Heinsius ».

Incertezza di giudizio traspare ad es. nella trattazione dell'opera biografica su Heinsius di D. J. H. ter Horst (Utrecht 1934), definita da W. den Boer « un libello di bassa lega » (*Scaliger en Perizonius. Hun betekenis voor de wetenschap*, L'Aja 1964, p. 30 n. 11); Moerman, invece, apprezzandone la base bibliografica, considera quest'opera, nonostante i forti pregiudizi su cui è basata, « una dissertazione utile », pur dichiarandosi incapace di giudicarne il valore in questioni di filologia classica (p. 109). Ora, già il Peppink (*Daniël Heinsius. Een proefschrift aan de Leidsche hoogeschool*, Leida 1935) dimostrò che Ter Horst, nei suoi giudizi sulle opere di Heinsius, non si è basato tanto sulla lettura di queste, quanto su una selezione di giudizi, per lo più negativi, passati da altri studiosi. L'opera di Ter Horst resta, a mio avviso, faziosa, unilaterale e, per quanto riguarda la fede di Heinsius, inesatta. Più attendibile

e più imparziale è il profilo biografico nel summenzionato studio di Sellin del 1968, che non è esaminato dall'A. nella sua rassegna.

Anche la trattazione del problema dell'autenticità poetica degli *Inni a Bacco ed a Gesù Cristo* resta piuttosto superficiale. L'A. si limita ad elencare le varie posizioni critiche: c'è chi crede in un dissidio tra spirito e sensi in Heinsius (G. A. van Es, W. A. P. Smit) e interpreta le due opere come espressione di un'ambivalenza dell'autore, c'è chi nega una vera ispirazione dionisiaca all'*Inno di Bacco*, interpretandolo allegoricamente quasi non fosse che una preparazione all'*Inno a Gesù Cristo*, (J. P. D. Warners), altri infine (J. D. H. ter Horst) considera l'*Inno a Gesù Cristo* come un'« abile mossa sullo scacchiere teologico-politico » (J. D. H. ter Horst, *Daniël Heinsius*, Utrecht 1934, p. 48). Chi intende passare in rassegna opposte interpretazioni come queste, ha il dovere di vagliare e di discutere la validità delle argomentazioni addotte. Ora, almeno quella riguardante la strumentalità dell'*Inno a Gesù Cristo* può considerarsi superata dalla pacata e solida esposizione sul carattere della fede calvinista di Heinsius, fatta da Paul Sellin (*Daniël Heinsius and Stuart England*, pp. 21-32). In genere ritengo che la statica opposizione tra i concetti di originalità poetica e di tradizionalismo, su cui si fissa la trattazione di Moerman, andrebbe risolta in una problematica più sfumata che assuma la possibilità di una stilizzazione — barocca, nella fattispecie — della sensibilità propria di Heinsius. In particolare, sempre a proposito dei due Inni, vorrei proporre l'ipotesi di una connessione, più intima di quanto non si creda comunemente, tra questi ed i grandi poemi epici del poeta tardo-greco Nonno di Panopoli (5° sec. d. C.): i *Dionisiaca* e la *Metaphrasis* del Vangelo di S. Giovanni, opere edite dallo stesso Heinsius rispettivamente nel 1610 e nel 1627. L'esperienza della lettura dei *Dionisiaca* è stata incisiva nella formazione critica di Heinsius, facendolo passare da una iniziale, quasi sconfinata ammirazione ad una considerazione più critica, senza tuttavia abbandonare mai ogni interesse. Egli, nella composizione dell'*Inno a Bacco* ha ampiamente attinto ai *Dionisiaca*, come è stato messo in luce dall'edizione commentata di Warners. Il parallelismo, notato dal Warners, tra i poemi di Nonno e quelli di Heinsius, non è, a mio avviso, casuale, ma corrisponde ad una precisa intenzione di Heinsius di emulare il poeta greco, oggettivando in tal modo le tendenze contradditorie della sua anima, quella all'ebrezza dionisiaca e quella alla salvezza mistica, convergenti entrambe nel desiderio del superamento del dolore. Significativi a questo riguardo sono i seguenti versi di tono ditirambico, rispettivamente dell'*Inno a Gesù Cristo*: « *Ick ben de groote God, die droefheyt ende pijn // Doet over al vergaen, de vader van de wijn* » (io sono il gran Dio che faccio passare la tristezza e il dolore, il padre del vino. — *Lofsanck van Bacchus*,

vs. 363-364); « *Messia weest gegroet, wech, waerheyt, ende leven // ... De wijngaert, en de wijn ... // De Son die niet en daelt, de geestelicke spijs* » (Ti salutiamo, o Messia, la Via, la Verità e la Vita,... la Vigna e il Vino..., il Sole che non tramonta e Cibo spirituale. — *Lofsanck van Iesus Christus*, vss. 645, 664 e 668). La ricezione dell'eredità letteraria di Nonno non era una questione di mera erudizione, ma frutto di un'affinità tra l'esuberanza di Nonno e l'enfasi barocca di Heinsius. Egli stesso non lascia dubbi a proposito, quando dichiara: « *Ante undecim enim annos, cum in hanc urbem* (cioè: Leida) *uenissemus, et plerosque Graecos poetas diligenter percurrissemus, unus ille* (Nonnus) *ad plenam, quam ex isto genere scriptorum hauriebamus, uoluptatem deesse uidebatur ... Quare inuentum uix tandem et cupidissime arreptum, non prius deposui, quam ad finem usque perlegissem* » (D. Heinsius, *Dissertatio de Nonni Dionysiacis*, Hanau 1610, p. 175).

A risultati più sicuri l'A. giunge nella prima parte del suo libro. Tutti gli aspetti dello *Spiegel vande doorluchtige Vrouwen* — un opuscolo di otto poesiole di carattere didattico sulle virtù femminili, intese come esplicazione letteraria di altrettante incisioni —, da quelli bibliografici ed iconografici a quelli filologico-letterari, sono stati discussi con ampiezza di riferimenti e scrupolosa metodicità. Il problema dell'identificazione dell'autore viene risolto, e giustamente, in favore di Heinsius, contro tentativi recenti, molto infelici, di identificare il portatore dello pseudonimo Theocritus à Ganda con Jacobus de Vivere, oriundo, come Heinsius, appunto di Gand. Alle argomentazioni in favore di Heinsius, addotte dall'A., si potrebbe aggiungere che la ragione principale per cui Heinsius abbia scelto questo pseudonimo sta probabilmente nel suo desiderio, e tentativo, di emulare il poeta greco Teocrito — le cui opere pubblicò nel 1603—, sia traducendo in latino i suoi *Idilli* ed *Epigrammi* (ved. *D. Heinsii Poemata*, ed. IV a, Lugduni Batavorum 1613, pp. 423-464), sia imitando alcuni dei suoi moduli poetici nelle proprie elegie.

Con grande precisione, poi, l'A. ha individuato le fonti delle otto poesie, due delle quali risalgono a fonti medioevali, tre a Valerio Massimo, due a Plutarco ed una a Boccaccio (*De claris mulieribus*). Significativo è l'accertamento dell'utilizzazione dei *Moralia* di Plutarco che, come risulta anche da altre opere di Heinsius, fu uno dei poli costanti di riferimento del suo pensiero (vedansi a proposito .J D. P. Warners, L. Ph. Rank e F. L. Zwaan, *Bacchus en Christus*, Zwolle 1965, p. 334 s.v. Plutarchus e, dello scrivente, *De literaire theorieën van Daniël Heinsius*, Amsterdam 1975, p. 636 s.v. *Plutarchus*). Nello *Spiegel*, tuttavia, l'utilizzazione si limita alla versificazione di materiale riguardante il valore delle donne.

Lo *Spiegel*, edito nel 1606, viene dall'A. annoverato tra le prime opere poetiche di Heinsius; egli non esclude, seppure non sia

possibile fornirne prove inconfutabili, che l'opuscolo sia stato composto tra il 1598 e il 1604, soprattutto in base ad alcune caratteristiche stilistiche che ricordano la maniera dei *Rederijkers* cinquecenteschi. Nel clima delle *Rederijkerskamers* (Camere di Retorica), infatti, ci riportano sia l'impostazione che l'esecuzione della raccolta. Il titolo *Spiegel* (Specchio) è tipico del filone didascalico della letteratura corporativa che va dallo *Specchio della Salvezza di Ognuno* (l'*Everyman* inglese) della fine del Quattrocento alle opere emblematiche di Cats (1577-1660) e Poirters (1605-1674). Pur non essendo, nell'esecuzione, una raccolta di poesie emblematiche, mancando agli *exempla* la chiusa didascalica, l'operetta è strettamente affine al genere emblematico, di cui Heinsius fu, per altro, col suo *Quaeris quid sit amor*, l'iniziatore nelle letterature germaniche, come fu dimostrato da Mario Praz nei suoi *Studies in seventeenth-century imagery* (Roma 1964). Tutte le poesie della raccolta, infatti, sono un'implicita illustrazione di alcune virtù femminili. Questa concezione emblematica della poesia, tipica delle prime teorie letterarie di Heinsius, può valere come una ulteriore conferma della datazione dell'operetta.

La finalità culturale dello *Spiegel* fu quella di inserirsi nel dibattito, iniziato dagli umanisti, sul ruolo sociale della donna. Heinsius, senza per altro sostenere posizioni molto avanzate, segue Erasmo e Vives nel rilevare, accanto alle tradizionali virtù femminili di pudore e pietà, quelle della prudenza, indice di intelligenza pratica, e della prodezza, virtù comunemente attribuita all'uomo, rivalutando le capacità della donna di fronte alla tradizionale sottovalutazione di esse. Meraviglia dover costatare che Heinsius in alcuni suoi scritti successivi non abbia mantenuto questa sua posizione illuminata e che, succubo del pensiero aristotelico, non solo abbia ritenuto che la prudenza sia imperfetta nella donna, come nel bambino, ma si sia lasciato andare ad un vero e proprio misoginismo, considerando la donna come essere tirannico ed insolente (ved. il mio *De lit. theor. v. D. Heinsius*, pp. 331-332 e 509). Queste affermazioni datano del 1609/1610 e 1611 e sono, quindi di molti anni posteriori alla presumibile data di composizione dello *Spiegel*. Esse pongono un grave problema di interpretazione: si tratta di un'involuzione del pensiero di Heinsius oppure di un misoginismo puramente letterario e verbale, da interpretare nel quadro di un contesto (l'*Oratio De utilitate quae e lectione tragoediarum percipitur*) che richieda una descrizione della vita umana a tinte fosche? Questo problema, comunque, resta fuori dell'ambito della trattazione dell'A., che, con la sua analisi di una delle opere minori di Heinsius, si è limitato ad una esigua parte della produzione letteraria dell'umanista olandese. Gli apporti da lui dati, modesti ma precisi, vanno integrati in una visione d'insieme del fenomeno Heinsius che tuttora resta problematico.

Sembra che, man mano che le ricerche procedono, l'interpretazione globale diventi più difficile. Si ripete qui il fenomeno della « *vergruizeling van het beeld*) (frantumazione dell'immagine) che lo storiografo olandese Jan Romein (1893-1962) considera come conseguenza della specializzazione in materia storica (ved. *Het vergruisde beeld*, 1939). La soluzione di questa difficoltà può essere tentata prendendo in esame, non opere singole, ma gruppi di opere affini per tema. Il materiale, specie quello conservato nella biblioteca universitaria di Leida, è vasto e potrebbe ancora riservare interessanti scoperte.

J. HENDRIK METER

M. PETURSSON, *Les articulations de l'islandais à la lumière de la radiocinématographie*, Librairie C. Klincksieck, Parigi 1974, 359 pp., s.p. (Collection Linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris, LXVIII).

Il lavoro di Magnus Petursson costituisce, per quanto ne sappiamo, l'analisi più dettagliata, anche se non esaustiva, delle caratteristiche articolatorie dell'islandese moderno, in particolare del *sunnlenzka*, cioè della varietà meridionale, la cui tendenza a espandersi, notata già nel 1930 da Stefán Einarsson, è ancora in atto. In effetti, nonostante alcune omissioni o, diciamo, qualche calo di attenzione (in particolare sulle articolazioni in finale assoluta), il lavoro è accurato e ricco di materiale e di osservazioni.

Del resto, se consideriamo il fonetismo islandese, la sua complessità, la sua asimmetria, i suoi tratti atipici (o da considerare tali rispetto alle rappresentazioni standard del fonetismo delle lingue a noi più vicine e ai parametri adottati nel descriverle: pensiamo a certi fenomeni di lenizione e di aspirazione consonantiche, alla presenza di dittonghi lunghi e dittonghi brevi, e così via), e se ricordiamo lo scotto che la linguistica islandese, dunque anche la fonetica, deve pagare a un passato illustre, da privilegiare rispetto al presente, ci rendiamo conto che l'argomento andava, per così dire, attaccato frontalmente, in termini rigidamente sincronici, utilizzando a fondo le tecniche e gli strumenti di analisi oggi a disposizione.

I dati presentati dall'A. sono quelli ottenuti mediante: a) riprese radiocinematografiche, che rendono conto della dinamica della sezione superiore dell'apparato fonatorio; b) registrazioni oscillografiche, che rendono conto dell'intensità della corrente pneumonica e dei coefficienti di sonorità e di nasalità; c) palatogrammi, usati in misura minore, che rendono conto del configurarsi di alcuni diaframmi orali nella fase di tenuta. Si tratta dunque di dati oggettivi, come lo stesso A. ricorda più volte nell'*Avant-propos* (pp. 9-10), elencati nel modo più scrupoloso. Sono infatti indicati tutti i contesti nei quali le singole articolazioni si collocano (anche se le questioni dell'intonazione e dell'accento di frase sono toccate solo sporadicamente) e vengono segnalati i limiti e le difficoltà di ordine tecnico emersi durante le registrazioni; dei due informatori vengono indicate le notizie rilevanti per la valutazione dei dati: età, professione, provenienza; sono infine descritti gli apparecchi e i metodi utilizzati (pp. 46-63). Le illustrazioni riguardanti il materiale radiocinematografico, palatografico e oscillografico formano un'ampia appendice (pp. 237-343). Le peculiarità, non felici, della trascrizione fonetica vengono adeguatamente illustrate (pp. 63-65).

Il centro del lavoro, preceduto da una storia della questione sotto forma di bibliografia ragionata (pp. 15-41), è costituito dall'analisi delle vocali, dei dittonghi e delle consonanti (pp. 69-207). Per ogni singola articolazione si rinvia alla rappresentazione grafica della posizione e dei movimenti degli organi preposti, desunti dalle illustrazioni ricordate, e si indicano i dati fonometrici che di volta in volta si rendono necessari: distanza fra le labbra, misura della protrusione labiale, distanza fra incisivi superiori e inferiori, distanza dell'apice della lingua dagli incisivi, diametro del canale di costrizione al suo punto di massima chiusura per le vocali e per le costrittive, e così via. Inoltre le singole articolazioni vengono descritte sia in una prospettiva statica (senza peraltro che il contesto fonico venga mai ignorato), sia in una prospettiva dinamica, cioè tenendo conto dei movimenti necessari per arrivare a una data articolazione e per passare da questa alla successiva, e dunque considerando la transizione dalla metastasi dell'articolazione precedente alla catastasi dell'articolazione in questione e dalla metastasi di questa alla catastasi dell'articolazione successiva.

Non possiamo qui riferire circa i dettagli della descrizione e ci limiteremo pertanto a ricordare i dati che l'A. indica come conclusivi.

Nel sistema vocalico (pp. 69-115) vengono identificati otto segmenti, ciascuno dei quali può essere lungo o breve senza che sussistano regolari differenze nei luoghi di articolazione. I segmenti sono ripartiti in quattro gradi di apertura dei quali il primo comprende una prepalatale [i], una palatale [I], una velare [u]; il secondo comprende una palatale [e]; il terzo comprende una palatale [y] (la velare [o] è intermedia fra il secondo e il terzo); il quarto comprende una palatale [ö] e una faringale [a]. [i, I, e, a] sono aprocheile, mentre [y, ö, u, o] sono procheile. È rifiutata l'interpretazione delle vocali lunghe come dittonghi e si riscontrano fenomeni di nasalizzazione in presenza di consonanti nasali. La durata media di una vocale lunga (22,68 cs.) è circa il doppio di quella di una vocale breve (11,78 cs.).

Il sistema dei dittonghi (pp. 117-38) comprende dittonghi brevi e dittonghi lunghi, i primi costituiti da due vocali brevi e i secondi da due vocali lunghe; tuttavia la durata media di un dittongo è solo di poco superiore a quella di una vocale breve (per i dittonghi brevi) o lunga (per i dittonghi lunghi). I dittonghi sono tutti di andamento postero-anteriore: [au, ai, ou, oi, öi, ei]; di questi, [oi] è sempre lungo. Nei dittonghi brevi si manifestano fenomeni di monottongazione. La realizzazione fonica di *je* e di *é* è interpretata come [je], cioè come nesso di consonante e vocale. L'esistenza di un dittongo [Ie] è riconosciuta solo nel *flámæli* ('pronuncia scorretta', contrapposta a *réttmæli*, e limitata a tre aree non contigue del Nord-Ovest, del Sud-Ovest e dell'Est) del quale l'A. non si occupa.

Il sistema consonantico (pp. 139-207) è assai complesso. Esso è caratterizzato, fra l'altro, dalla mancanza di occlusive sonore, dalla presenza di nasali, laterali e vibranti sorde in determinati contesti fonici e dal fatto che le occlusive aspirate sono leni rispetto alle non aspirate che sono forti. Il fenomeno della 'preaspirazione', forse il più noto del consonantismo islandese, è analizzato come una fricativa laringale sorda seguita da consonante occlusiva.

Abbiamo parlato di 'sistema' perché l'A. usa questo termine nell'esposizione riassuntiva di ciascuno dei tre settori, ma lo facciamo con qualche perplessità. Infatti la nozione di 'sistema', al di là delle specificazioni che può assumere in questo o quell'ambito, implica un livello di analisi che l'A., per sua esplicita affermazione, non intende toccare. Le nostre perplessità riguardano infatti la possibilità teorica, presupposta da Petursson, di poter trattare la sostanza dell'espressione prescindendo dalla forma, per usare termini fortemente connotati ma chiari.

Con questo non vogliamo mettere in dubbio la legittimità della fonetica articolatoria come campo d'indagine specifico. Del resto, voci autorevoli, come quella di Malmberg, per ricordarne una molto esplicita, hanno ribadito fermamente, contro la vacuità di una descrizione fonematica basata su rozze e insufficienti nozioni di fonetica, l'imprescindibilità di quest'ultima (naturalmente estesa anche alla dimensione acustico-uditiva) come supporto per la costruzione di un modello. Facciamo però queste osservazioni perché si ha l'impressione che nel lavoro di Petursson sia in qualche modo riaffermata, anche se da un punto di vista opposto a quello criticato da Malmberg, una separazione, quasi un antagonismo, tra fonetica e fonematica. Infatti l'A., nel citato *Avant-propos*, afferma di voler arrivare « à des conclusions sûres, objectivement fondées, en excluant par conséquent tout recours à l'intuition ou à une tradition historique » (p. 9), sostenendo che è meglio « exposer ce qui se passe réellement dans l'acte de parole plutôt que de supposer que tel ou tel fait fût plus important qu'un autre » (*ibid.*). Tutto questo, nonostante la conclamata priorità del « point de vue linguistique » (*ibid.*), è un fermo rifiuto, confermato dalle pagine successive, a considerare che i suoni studiati possono, anzi devono, essere intesi, e non certo a livello intuitivo, come realizzazioni concrete che in tanto sono comprensibili e sensate in quanto sono oggetti riconducibili a questa o a quella classe di fenomeni, sulla base di un criterio di classificazione comune a chi parla e a chi ascolta: cioè sulla base di un sistema linguistico. Da questo rifiuto consegue, tra l'altro, l'illusione che per descrivere compiutamente l'articolazione linguistica sia sufficiente descriverne accuratamente i meccanismi di produzione, trascurando perfino quelli di trasmissione e di ricezione, il cui ruolo determinante è ormai riconosciuto.

Non ci soffermeremo su questo punto ma ci limiteremo a rinviare ad alcuni autori che, pur all'interno di posizioni teoriche molto diverse, convergono tuttavia decisamente sulla questione dei rapporti tra fonetica e fonematica: ci riferiamo a E. Coseriu (*Forma e sostanza nei suoni del linguaggio*, trad. ital. in *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari 1971, pp. 105-202), a W. Belardi (*Elementi di fonologia generale*, Roma 1959), a H. Pilch (*Phonemtheorie*, Basel-New York 1968 [2]), a B. Malmberg. Di quest'ultimo può essere utile citare per esteso un passo di grande chiarezza: « [...] en alltför långt gående detaljbeskrivning av de enskilda språkljudens bildningssätt och av variationer i detta [...] knappast träffar något ur språklig synpunkt väsentligt. Ljudeffekten [...] är resultat av en rad faktorer, som verkar tillsamman och där den ena kan kompenseras av den andra. Det finns t. ex. en betydande variation i bildningssätt individerna emellan, utan att detta föranleder märkbara ljudolikheter. [...]. Det konstanta och ur kommunikationens synpunkt avgörande är hur de frambragda ljudstimuli låter. Vad människoörat urskiljer som olikt, *är* olikt. Vad örat hör som identiskt, *är* identiskt, allt ur den synpunkt som intresserar oss som språkmän och fonetiker » (*Introduktion till fonetiken som vetenskap*, Lund 1969, pp. 126-27).

Sulla base di queste considerazioni nasce, innanzi tutto, il dubbio circa la possibilità di generalizzare i risultati dell'analisi di Petursson e di intenderli come descrizione articolatoria dell'islandese, cioè di una lingua, e non piuttosto di un idioletto. Sapere, p. es., che la produzione della [i:] di *bítur* implica una distanza fra le labbra di 9 mm., della punta della lingua dagli incisivi inferiori di 6 mm e così via (pp. 69-70), non significa necessariamente sapere qualche cosa sull'islandese, proprio perché la fonetica è consapevole dell'esistenza di grandi variazioni individuali, sociali, geografiche: è, anzi, sulle variazioni che si sofferma l'attenzione del fonetista e non sui dati assoluti, che al massimo potrebbero interessare la foniatria. Si ha cioè l'impressione di trovarsi nella situazione di chi osservi la fotografia di un individuo senza conoscere i criteri in base ai quali classificarlo.

Del resto queste considerazioni trovano una motivazione anche all'interno del lavoro di Petursson che, in numerosi casi, è costretto a riconoscere l'insufficienza dell'analisi, senza però fare ricorso a strumenti che escano dall'ambito puramente fisiologico. Esaminiamo alcuni esempi tratti del vocalismo. La semplice descrizione delle articolazioni non può spiegare come mai: a) le [i] brevi di *Gísli* e di *hingað* siano più avanzate di quella, anche breve, di *býttar* nonostante si trovino in contesti fonici più arretrati (pp. 72 e, per una questione simile, 112-13); b) le differenze nelle [ö:] di *pötum*, di *för* e di *Pögull* siano minime malgrado la grande differenza dei contesti (pp. 84-85); c) la nasalizzazione della [a] breve o lunga non dipenda dell'apertura del diaframma rino-faringale, aperto anche in presenza di vocale orale (pp. 94-98 e 109-10); d) le vocali non debbano essere considerate dittonghi nonostante si riscontri spesso un accentuato movimento nel corso della loro articolazione (pp. 107-108); e) le zone articolatorie di vocali diverse possano sovrapporsi senza che le vocali si confondano (p. 113).

Naturalmente non è sempre possibile, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, fornire una spiegazione positiva di tali apparenti anomalie: è però evidente che esse significano che la semplice notazione fonometrica è insufficiente a rendere conto dell'intero processo fonatorio, anche se limitato all'attività di un solo parlante. Quindi, se è vero che nessuna seria analisi fonematica può prescindere dai dati fisici, è anche vero che la qualità di una articolazione non è tutta in questi dati, né la ripresa radiocinematografica fornisce risultati più oggettivi di una analisi spettroacustica o, al di fuori della dimensione strumentale, della interpretazione che chi ascolta dà del prodotto fonico-acustico.

Inoltre una visione più ampia dei fatti sarebbe certamente molto utile per collocare adeguatamente alcune questioni centrali del consonantismo islandese, quali la cosidetta 'preaspirazione' e i gradi di intensità articolatoria. Concluderemo soffermandoci brevemente su questi due punti.

La preaspirazione costituisce uno dei risultati più complessi delle modificazioni avvenute nel consonantismo islandese. Essa consiste, come è noto, in un nesso costituito da una fricativa laringale sorda seguita da occlusiva sorda: tale nesso è la realizzazione di quella che un tempo deve essere stata una occlusiva sorda intensa e che nell'ortografia è ancora notata mediante la geminazione (per cui a *-pp(-)* corrisponde [hp], ecc.). Del fenomeno erano state date numerose interpretazioni: la preaspirazione era stata intesa come fricatica omorganica all'occlusiva seguente (H. Buergel Goodwin), come aspirazione che precede l'occlusiva e quindi come fenomeno inverso rispetto all'aspirazione che, in numerose lingue, fra cui anche l'islandese, segue l'occlusiva (S. Einarsson), come segmento finale sordo della vocale precedente (J. Ófeigsson). L'analisi di Petursson porta tuttavia a rifiutare queste interpretazioni

e a vedere nella preaspirazione un segmento consonantico autonomo e ben individuabile: [h] (pp. 182-91, 219-20), nonché a rifiutare lo stesso nome di 'preaspirazione'. In questo caso, l'unico, ci sembra, di tutto il volume, si danno anche esempi di commutazione: *hatta* [hahta] è contrapposto a *halta* [halta] e a *hasta* [hasta] per mostrare la fonemicità, anche in questo contesto, di /h/ ~ /l/,/s/.

Non entreremo nel merito della interpretazione fonematica. Vorremmo però osservare che il fenomeno non può non essere considerato in rapporto al costituirsi, in fine di sillaba, di una occlusiva alveolare sorda che precede una nasale o una laterale, anche esse alveolari (per cui a *-nn(-)* o *-ll(-)* della grafia corrisponde [tn̩] o [tl̩]: è la manifestazione di una tendenza, ci sembra, documentata già in epoca antica nel passaggio **-nnR* > *ðr*: **mannR* > *maðr*). Questi fenomeni, che riguardano modificazioni di diaframmi orali e rino-faringali, come anche l'intensità articolatoria, sono probabilmente in rapporto con l'accento: è questa la tesi di A. S. Liberman (*Preaspirašija v islandskom jazyke*, « Skandinavskij sbornik » 14, 1969, pp. 106-22, che non conosciamo direttamente ma su cui riferisce Petursson, pp. 27-28, 189) e che, a nostro avviso, andrebbe ripresa e verificata a fondo. Non bisogna infatti dimenticare che ci troviamo in un'area linguistica dove sono presentati lo *stød* danese e il cosiddetto accento grave svedese e norvegese, certamente legati alla struttura sillabica della parola e alle modificazioni che in questa ha subito l'accento dinamico. E appunto la sillaba in rapporto all'accento dovrebbe costituire l'ambito nel quale collocare la preaspirazione, senza rifiutare *a priori* considerazioni storiche e indagando anche la eventuale natura soprasegmentale del fenomeno. Indicazioni in questo senso sono venute da Hjelmslev (*Grundtræk af det danske udtrykssystem med særligt henblik på stødet*, in Selskab for nordisk filologi. Årsberetning for 1948-49-50, pp. 12-24) per il danese, e da C.-C. Elert (*Ljud och ord i svenskan*, Stockholm 1970, pp. 35.48 e *Tonality in Swedish: Rules and a List of Minimal Pairs*, in E. S. Firchow et alii (edd.), *Studies for Einar Haugen*, The Hague / Paris 1972, pp. 151-73) per lo svedese.

Agli stessi problemi si collega la questione dei coefficienti di aspirazione, sonorità, intensità e dei loro rapporti reciproci. Il nodo è troppo importante in area germanica (si pensi ad alcuni aspetti della rotazione consonantica oltre che ai sistemi consonantici del tedesco, del neerlandese e dell'inglese moderni) e in particolare scandinava (si pensi specialmente al sistema consonantico del danese moderno), per non essere studiato a fondo e con più elementi di quanti ne fornisca Petursson (pp. 191-205: poco più di una rassegna ragionata della letteratura sull'argomento): innanzi tutto con una esplorazione esaustiva del fenomeno (la lacuna più grave è costituita dalla mancanza di indicazioni specifiche sui nessi [sp, st, sk, sc] e, più in generale sui gruppi consonantici); in secondo luogo, con parametri di distinzione *sordo* ~ *sonoro*

più articolati di quelli che si basano sulla semplice *assenza ~ presenza* di vibrazione laringea (P. Delattre, *Les indices acoustiques de la parole*, in *Studies in French and Comparative Phonetics*, The Hague 1966, in particolare alle pp. 268-69). Sull'intera questione Petursson si limita a constatare che le occlusive sorde aspirate sono meno forti delle non aspirate, circoscrivendo per di più la sua analisi alla sola posizione iniziale. Eppure in nota sono citati lavori che portano a ben altri livelli di complessità, come quelli di Chin-Wu Kim sulle occlusive del coreano (in particolare *On the Autonomy of the Tensity Feature in Stop Classification (with Special Reference to Korean Stops)*, « Word » 21, 1965, pp. 339-59: a questo proposito si veda, in parte per la similarità della questione, e principalmente per l'impostazione generale, W. Belardi, *Le occlusive del coreano*, in appendice a *L'opposizione privativa*, Napoli 1970, pp. 117-24).

FEDERICO ALBANO LEONI

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Tipografia Napoletana
Napoli