



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX

## STUDI NEDERLANDESI STUDI NORDICI

NAPOLI 1976

U. O.  
ER.  
NAPOLI  
BIBLIOTECA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanni Chiarini, Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara, Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Ida Porena, Maria Rosaria Saquella, Marina Vitale, Luciano Zagari.

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

XIX

1976

**STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI**

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

I N D I C E

**ARTICOLI E SAGGI**

- F. Groppo, *La tristezza di Nescio* . . . . . pag. 7  
J. H. Meter, *Il significato dell'Italia nella letteratura olandese dell'ottocento* . . . . . » 45  
D. Poli, *Protostoria, lingua e cultura nell'area del Mare del Nord* . . . . . » 103

**DIBATTITI E DISCUSSIONI**

- M. K. Ritzu, *In margine a una rappresentazione italiana del Peer Gynt* . . . . . pag. 145  
T. Pàroli, *'Lupi' e 'malfattori' tra filologia e semantica* . . . . . » 155

**RASSEGNE**

- M. Peretti, *Temi e problemi della narrativa svedese contemporanea* . . . . . pag. 169

AION  
SEZIONE GERMANICA

STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI





ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX

STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 54977.  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1976

ARTICOLI E SAGGI



## LA TRISTEZZA DI NESCIIO

## I. L'AUTORE.

NESCIO (pseudonimo di J. F. H. Grönloh) nasce ad Amsterdam nel 1882. All'inizio del secolo tenta di uscire dallo schema dell'educazione normale (« *rechtdoor naar school en kantoor* »: sempre diritto, prima a scuola e poi in ufficio) e fonda con alcuni amici *Tames*, una colonia agricola ad una ventina di chilometri da Amsterdam. L'esperimento dura appena un paio d'anni e si conclude con uno scacco. Per un po' di tempo Grönloh ricopre la funzione di amministratore del settimanale « *De Pionier* » (« *Il Pioniere* »), organo ufficiale della associazione libertaria GGB (*Gemeenschappelijk Grondbezit*: movimento per acquisto di proprietà fondiaria ad usufrutto comune), stimolata in larga misura dallo spirito di riforma sociale dello psichiatra e scrittore F. van Eeden, fervido propugnatore di un 'comunismo etico' e fondatore di *Walden*, primo esempio di colonia agricola in Olanda. Dopo esser passato di ufficio in ufficio, nel 1904 Grönloh si impiega ad Amsterdam presso l'agenzia commerciale *Holland Bombay Trading Co.*, cui resterà legato, come direttore e consulente, per più di quarant'anni. Muore ottantenne in una clinica di Hilversum nel 1961.

Pressoché sconosciuto come scrittore per quasi tutto il lungo periodo della sua vita, questo singolarissimo narratore, da molti considerato il più grande stilista nederlan-



dese del secolo, ha cominciato a godere di una ampia e calorosa rivalutazione solo in tempi assai recenti, dopo la sua morte.

## II. L'OPERA.

Tra le opere da lui stesse pubblicate ed i frammenti pubblicati a cura della figlia, Mevr. M. J. Boas-Grönloh, il *corpus* nesciano non supera di molto le 300 pagine. Il lascito è custodito presso il Nederlands Letterkundig Museum dell'Aia. Uno studio completo della vita e dell'opera di Nescio non è stato ancora portato a termine.

1907 : VG	<i>Venloër Grensbode</i>
1911 : DU	<i>De uitvreter</i> (« Lo scroccone »)
1915 : TI	<i>Titaantjes</i> (« Titani ridotti »)
1918 : DI	<i>Dichtertje</i> (« Poeta minor »)
1946 : MT	<i>Mene Tekel</i> (« Mane Tecel »)
1961 : BD	<i>Boven het dal en andere verhalen</i> (« Guardando a valle e altri racconti »)
1962 : HE	<i>Heimwee en andere fragmenten</i> (« Nostalgia e altri frammenti »)

Per le citazioni tratte da DU, TI, DI e MT ci siamo serviti dell'edizione più recente e più facilmente accessibile, cioè della quattordicesima, n. 74 della collana « Nimmer Dralend » di Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam; per quelle tratte da BD e HE delle edizioni di G. A. van Oorschot, Amsterdam risp. 1961 e 1967.

La traduzione italiana dei passi originali potrà risultare a volte poco puntuale, peraltro quello che ci preme rendere è la scioltezza e la freschezza del parlato nesciano.

## III. PROPOSTA DI LETTURA.

L'attenzione prestata dalla critica letteraria all'opera narrativa di Nescio è stata per lungo tempo del tutto insufficiente. Basti pensare che l'identificazione dello scrittore avviene non prima del 1929, vale a dire con un ritardo di più di un decennio rispetto alla prima edizione unitaria dei tre racconti che ne costituiscono il *corpus* fondamentale. Certo, non è mancata l'ammirazione incondizionata dei più bei nomi del mondo letterario degli anni venti e trenta, quali A. Roland Holst, Marsman, Greshoff, Bloem, Nijhoff, Van Nijlen, Van Vriesland, Ter Braak e Van Leeuwen — a mancare è stata piuttosto l'opera di mediazione presso il grande pubblico. Sicché Nescio è restato sostanzialmente un *writer's writer*, e questo in pratica sino alla morte.

La revisione dei giudizi, di cui il poeta J. C. Bloem si auspicava l'avvento circa mezzo secolo fa, ha preso avvio solo in tempi assai recenti<sup>1</sup>. Nel 1964, a tre anni dalla sua morte, la VARA dedica a Nescio un documentario televisivo; nel 1969 il Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum pubblica un album con foto e lettere di Nescio; nel 1971 si ha un numero speciale di « Haagse Post »; nel 1972 una bibliografia edita a cura dell'Istituto di Nederlandistica dell'Università di Amsterdam; nel 1975 una monografia simpatica da parte di R. Bindels; nel 1975 una riduzione televisiva di *Titaantjes*; quest'anno, infine, un numero speciale di « De Engelbewaarder » che è

<sup>1</sup> « Uno dei primi compiti che i critici della nuova generazione si troveranno a dover svolgere è di mettere a punto una totale, o quasi totale, revisione dei giudizi in merito alla letteratura olandese degli ultimi quarant'anni, ed alla narrativa in particolare. Bisognerà mandare al macero intere cataste di libri, d'altra parte però bisognerà anche, finalmente, assegnare ad alcuni nostri splendidi scrittori, quali Nescio e Willem Elsschot, il posto che giustamente si meritano » (*Bij het lezen van een Nederlandsch boek*, in « De Gids », aprile 1928, p. 134).



stato edito per la terza volta nel giro di appena tre mesi<sup>2</sup>. Non è più il caso, quindi, di condividere il pessimismo di chi si è raffigurato l'opera di Nescio come « il *bestseller* del 2000 »<sup>3</sup>. In effetti, Nescio è già il *bestseller* della seconda generazione del dopoguerra. Peraltro, il giudizio entusiastico di una autorità come L. P. Boon, per il quale

nella letteratura dei Paesi Bassi non si è mai scritto qualcosa di più bello, e mai è dovuto passare così tanto tempo prima che la bellezza di questo genere di narrativa venisse valutata come merita<sup>4</sup>,

è da sottoscrivere con molta cautela. A noi, infatti, non sembra davvero che l'opera nesciana sia stata ancora valutata come merita. Certo, data l'estrema riservatezza di Grönloh, della sua vita non si è saputo e non si sa ancora molto, ed è anche probabile che il lascito possa riservare qualche sorpresa, sicché una lettura 'finale' di tutta la sua opera non è ancora possibile. Ma: se per un verso la vasta conoscenza della vita di uno scrittore non può certamente venir posta come pregiudiziale per la conoscenza e l'apprezzamento adeguato della sua opera, un'analisi del processo di scrittura di quella nesciana si sarebbe potuta impostare già a partire dal 1918, e indubbiamente dopo la sua morte, tanto più che l'eventualità di sconvolgenti sorprese è apparsa ben presto più che ridotta<sup>5</sup>. Sta di fatto che, anche dopo aver incontrato un largo favore di pubblico, soprattutto giovanile, ed essere entrata nelle scuole medie come lettura obbligatoria, la narrativa nesciana non è stata ancora esaminata a fondo. Nella fretta, appunto, di presentare Nescio come un carissimo amico, già per

<sup>2</sup> Cfr. 7.1.

<sup>3</sup> H. van STRATEN, *Toen bliezen de poortwachters*. Proza en poëzie van 1880 tot 1920, Amsterdam 1959, p. 130.

<sup>4</sup> *Eindelijk weer Nescio*, in « Vooruit » 8.6.1961.

<sup>5</sup> L'ultima pubblicazione, abbastanza deludente, è *De X Geboeden* (I dieci comandamenti) con illustrazioni di Jaap Vegter, Den Haag 1971.

quanto riguarda quel poco (o quel tutto?) che di lui è stato sinora pubblicato la maggior parte dei critici ha trascurato sin troppo spesso di compiere una valutazione meno entusiastica, vale a dire meno superficiale, di aspetti rilevanti quali ironia, ritmo, citazioni, rimandi interni ed esterni, costanti stilistiche, collocazione storica, ecc.

È una mancanza d'attenzione alla quale noi stessi, in questa sede, non possiamo purtroppo ovviare come vorremmo: sia perché preferiamo attendere che vengano pubblicati *tutti gli inediti nesciani* precedenti la presentazione definitiva di Japi in DU; sia anche perché ci sembra che, dal punto di vista di una storia organica della letteratura, tale personaggio meriti di venire analizzato nella sua 'datità' di esponente olandese di un *Weltschmerz* ben più vasto e con radici che affondano nella negatività di una 'condition humaine' ben più remota e complessa. In questa sede ci limitiamo, allora, a proporre innanzi tutto una *presentazione* ed una collocazione storica dei suoi personaggi.

Si tratta, in parte, di persone realmente vissute, amici di giovinezza dello scrittore — in parte anche dello scrittore stesso, che nei suoi racconti e frammenti ci si presenta nella sua riflessione sul passaggio dal periodo brado pervaso dalla impazienza di cambiare il mondo a quello grigio della 'compassionevole saggezza' dell'impiegato, corrispondente e ragioniere d'ufficio avviato ormai verso la chiusura pressoché totale dell'integrazione<sup>6</sup>.

Sarà, la nostra, una presentazione abbastanza globale, poiché non ci pare che alcun personaggio singolo si presti a puntualizzare in modo esclusivo una problematica esistenziale e storica, vissuta e sentita anche dagli altri. Così, più che a rispetto per la cronologia dell'opera, la preferenza concessa a Japi è dovuta al suo carattere chiaramente emblematico. Del resto, se per un verso anche Japi si

<sup>6</sup> Per una identificazione dei personaggi si veda N. GREGOOR, *Een zwak voor Nescio*, in « Maatstaf » (1959), nr. 7, pp. 584-590.



sente bruciare come gli altri il midollo della spina dorsale e se anche lui, come gli altri, viene assunto a cifra riassuntiva ed offerto come documento letterario di una generazione 'perduta' — per altro verso, invece, Japi si distingue dagli altri per l'intensità della sua vita e la coerenza tragica della scelta fatta.

Nella descrizione dei suoi personaggi Nescio opera per paradosso: mentre, infatti, il *poeta minor*, l'unico personaggio a tutto tondo, ci viene incontro in una mediocrità ed in un grigiore a volte deludenti, Japi, l'unico personaggio ampiamente e profondamente tragico, ci viene presentato in un 'ritratto di ignoto' con molte ombre e molti vuoti proprio per quello che riguarda i momenti essenziali dello sviluppo dialettico che si snoda tra il suo rifiuto sempre più deciso per un certo tipo di vita e il suo corso di apprendimento di un certo tipo di morte. I personaggi nesciani rimangono sostanzialmente *profili vaghi*, rimemorazioni di una stagione strana e calda che porta in sé tutti i segni di una alienazione e di una frustrazione sociali ben databili, ma che è anche motivata dall'ansia di arrivare a sbocchi alternativi, con cui realizzare uno stile di vita diverso. Tenendo conto, allora, non solo della impossibilità, ma anche della scarsa rilevanza di una ricostruzione biografica dei personaggi; soprattutto, poi, del fatto che Japi viene dato come figura senza modello, ossia come concretizzazione di un *tijdgeest* (spirito del tempo) più generico<sup>7</sup>, proponiamo una lettura globale dei ribelli nesciani come *rappresentanti di una insoddisfazione e di uno spaesamento meno limitati a persone singole*.

Oltre che di DU e di TI terremo conto anche di HE come punto di partenza e di VG come momento di passaggio; DI, per contro, ci interesserà quasi solamente come momento di ironizzazione esplicita di uno scacco già presente in TI in dimensione meno individualistica. Tale let-

<sup>7</sup> Almeno questa è dichiarazione di Nescio a Gregoor (cfr. nota precedente).

tura dovrebbe permetterci una interpretazione dell'opera narrativa di Nescio in chiave di rapporto storico non interrotto, aiutandoci in qualche modo a capire l'estrema *attualità del rifiuto* dei suoi 'giovani contro'. Attualità che riteniamo dovuta solo in parte al gradevolissimo e tuttora fresco 'parlato' della sua prosa. Mentre in realtà ci sembra corretto supporre un rapporto di simpatia fra i personaggi nesciani — sia nella fase della loro insofferenza sociale che in quello dell'abbandono progressivo degli ideali — e la generazione postbellica dei 'senza padre' e dei 'provotari'<sup>8</sup>.

La nostra sarà una lettura filologica alla ricerca di un tempo perduto, alla riscoperta della contestazione giovanile nei primi anni di questo secolo ad Amsterdam, la città olandese dove il cuore batte più forte.

#### IV. LA STAGIONE STRANA.

La maggior parte delle conquiste sociali di cui va tuttora fiera l'Olanda è il frutto della lotta per la emancipazione storica combattuta su vari fronti e con diverse tattiche, ma con eguale accanimento, negli anni che vanno grosso modo dagli ultimi due decenni del secolo scorso alla prima guerra mondiale. Tale periodo merita di venir considerato a tutti i titoli la stagione calda della storia recente dei Paesi Bassi. È la stagione, appunto, in cui matura lo scontro fra *petten* (berretti) e *hoeden* (cappelli), per arrivare a quel famoso sciopero generale del 1903 che segna in maniera decisiva lo spacco verticale entro una 'comunità' basatasi per secoli sull'etica mistificante di una pacificazione sociale (vedi lettera paolina ai Romani),

<sup>8</sup> Esemplare, per i primi, l'incondizionata ammirazione, ed in parte anche la ripresa di stilemi, di G. REVE; per i secondi quella di D. van WEERLEE nel suo programma *Wat de provo's willen*, Amsterdam 1966.



e quello orizzontale entro il movimento operaio, mettendo in evidenza non solo la varietà delle correnti che lo componevano, bensì anche la diversità degli intenti che ne stavano al fondo. È la stagione appassionata della organizzazione sindacale, dei chiarimenti fra anarchismo e socialdemocrazia, fra socialdemocrazia e comunismo. Una stagione, insomma, di impegno talmente vasto che, ad esserne coinvolti, non sono soltanto più gli umiliati ed offesi, bensì veramente un po' tutti: pastori protestanti e preti cattolici, poeti, ingegneri, giuristi e architetti. Lo 'spirito del tempo' è ora decisamente quello della ribellione e della volontà di realizzare la giustizia sociale per tutti, qui e subito<sup>9</sup>.

Di questa stagione turbolenta e appassionata, più che i momenti di lotta e di conquista pratica, cercheremo di puntualizzare qui un atteggiamento di risposta, ed esattamente il rifiuto giovanile ad interiorizzare i valori tradizionali della ideologia borghese dei padri. In merito al primo decennio del secolo e al *tijdgeest* che ci interessa mettere in risalto, scrive W. Banning nelle sue memorie:

'Noi siamo giovani' divenne la parola del giorno, la bandiera attorno alla quale ci raggrupparammo, ma che ci costringeva anche a riflettere più a fondo e con maggior coraggio su come potere impostare un nostro stile di vita. La nostra volontà di provocare era più che evidente: portavamo i capelli lunghi, andavamo in giro con dei vistosi cravattoni sventolanti, ce ne infischiamo del perbenismo dei matusa — in breve, eravamo antiborghesi. Comunque, nei nostri continui tentativi di vedere e di giudicare le cose con i nostri occhi, c'era anche la volontà di arrivare a costruire qualcosa di positivo: quel che volevamo era d'esser giovani, di non diventare noi stessi dei vecchi bacucchi spocchiosi, d'essere noi a giudicare cosa è bello e cosa è brutto, cosa è bene e cosa è male, cosa è vero e cosa è falso, quello che volevamo era d'esser noi ad agire, senza regole imposte dall'alto e anche senza consigli di persone anziane; e tutto questo nostro cercare aveva un punto di riferimento ben preciso: la comunità, ossia l'esatto contrario dell'individualismo.

<sup>9</sup> Si veda 7.2.

E il suo ricordo ripercorre con nostalgia il tempo caldo della rivolta d'allora, definendolo

anni fantastici di entusiasmo romantico e di *Weltschmerz*, di appassionata volontà di lottare e di girovagare solitari fra le dune, anni di primi amori e di visioni utopiche di un futuro che si sarebbe pur realizzato<sup>10</sup>.

Tale rifiuto romantico trova il proprio resoconto letterario più adeguato nella prosa del giovane Grönloh. I titani ridotti di Nescio illustrano un chiaro atteggiamento di rivolta con tutto il fascino dell'idealismo che l'accompagna e con tutta la tristezza che segue alla mancanza di prospettive.

Paradigmaticamente, tale rivolta si incentra e si acuisce ad Amsterdam, la città dove il capitalismo mercantile olandese ha raggiunto nel Secolo d'Oro il proprio apogeo e dove poi, verso la fine del secolo scorso, ha avuto inizio una formidabile ripresa economica sotto la spinta del capitalismo industriale<sup>11</sup>. Riconosciuta da tempo come centro di periodici disordini, Amsterdam si trasforma ora in un teatro di insoddisfazione permanente. All'avanzata irruenta del 'capitale' risponde in modo turbolento il 'lavoro' che cerca di attuare la propria emancipazione rivendicando tutti quei diritti che per secoli gli sono stati alienati. Alla fine del secolo scorso e all'inizio di questo si comincia a por fine al lungo e animato *prakkizeren* (*pathos* verbale e intellettuale) sulle possibili vie per arrivare alla libertà, e si cominciano a battere le vie pratiche dell'anarcosindacalismo e della socialdemocrazia.

Fra i vari modelli di prassi sociale quello seguito da Grönloh ed amici si indirizza secondo l'impostazione alternativa indicata da F. van Eeden e si realizza, per un periodo assai breve (1901-1903), ma con un'incidenza determinante per l'opera di Nescio, nel movimento della associazione GGB e nella fondazione della colonia agricola

<sup>10</sup> *Terugblik*, pp. 11-12.

<sup>11</sup> Su questo periodo di *take off* si veda in particolare De Jonge.



di *Tames*. Nell'ultimo decennio del secolo Van Eeden, uno scrittore di nobili sentimenti e di vivissimo senso per la natura, comincia ad entrare in discussione sulle varie possibilità di realizzare la giustizia sociale. E si ritira subito al di fuori della città, scartando quanto prima come inopportuno il principio della lotta di classe, e fondando nei pressi di Bussum l'ormai leggendaria colonia di *Walden*<sup>12</sup>.

Visto nel quadro più generale del movimento operaio in Olanda, quello delle colonie agricole e delle associazioni di liberi produttori è, in sostanza, un fenomeno abbastanza marginale. La nota caratteristica della *GGB* è che lo strumento di lotta che si preferisce è quello delle associazioni libertarie di produttori indipendenti. Alla *GGB* fan capo le più svariate persone: intellettuali, operai, socialisti atei e religiosi, anarchici, sindacalisti, ecc. La nota di fondo resta indubbiamente un entusiasmo anarchico, il che peraltro non significa che i socialisti, libertari o meno, del tempo non abbiano mai mancato di guardare a questi esperimenti con ben fondato scetticismo, considerando tali colonie e associazioni come delle isole che, sui tempi lunghi, non sarebbero state certo in grado di mantenersi produttive proponendosi come concorrenziali nei confronti della società capitalistica<sup>13</sup>. Dopo un'esistenza assai precaria e di breve durata, tali modelli alternativi finiscono per chiudere in passivo. E non solo sul piano finanziario, bensì anche su quello ideologico: la risposta allo sfruttamento in città non viene infatti convalidata dal 'ritiro' in un tranquillo posto di campagna. Lo scacco matto si fa evidente al più tardi alla fine del 1906<sup>14</sup>.

Nel frattempo la classe operaia olandese ha fatto la grande e amara esperienza dello sciopero generale del 1903: si è, cioè, resa conto che — volendo — col suo braccio di ferro essa potrebbe fare arrestare tutto il meccanismo,

<sup>12</sup> Oltre che allo studio specifico in *Bedrijven in eigen beheer*, si veda a tal proposito anche M. SCHOUTEN, *Frederik van Eeden en de droom van Walden*, in «De Haagse Post» 30.8.1975.

<sup>13</sup> Si veda soprattutto la serie di attacchi di Saks.

<sup>14</sup> Cfr. *Bedrijven in eigen beheer* (Becker ed altri).

ma anche che questo suo formidabile braccio non è ancora abbastanza robusto<sup>15</sup>.

La prosa di Nescio ha inizio dopo la sconfitta cui è sboccato, insabbiandosi, non solo il movimento libertario della *GGB*, bensì anche l'intero movimento operaio, cresciuto, maturatosi e fattosi impetuoso nei due decenni precedenti. Essa riflette (su) questo periodo, presentando le grandi speranze che l'hanno percorso e sorretto, per concludere amaramente che in realtà 'non era successo nulla'.

## V. GIOVANI CONTRO.

### 5.1. *Il punto archimedeo.*

Il protagonista del primo racconto di Nescio è decisamente un *outsider*. E lo è già in apertura di testo. Si veda come il giovane pittore Bavink incontra Japi:

Bavink aveva dipinto tutta l'estate in Zelanda. È stato a Veere che ha visto Japi per la prima volta. Japi se ne stava seduto lì, così, senza far niente. Bavink si chiese un paio di volte: chi sarà mai quel tipo? Nessuno che lo sapesse; lo trovavi sempre lì, in riva al mare. Se ne stava seduto lì, così, per delle ore, immobile (DU, p. 7).

Een heelen zomer had Bavink in Zeeland geschilderd. In Veere had-i Japi voor 't eerst gezien. Japi zat daar maar. Bavink had al enkele malen gedacht: wat is dat toch voor een kerel? Niemand wist 't, altijd vond je hem ergens aan den waterkant. Daar zat hij maar, uren achtereen, onbeweeglijk.

L'opera di Nescio si dispiega subito sotto il segno dell'assenza evidenziando una cosciente posizione di distacco. Japi, infatti, fa parte per se stesso:

«Lei non dipinge, per caso?», chiese Bavink. ( ) «No, grazie a Dio», rispose Japi «e non sono neppure un fanatico della natura o un anarchico. Io, grazie a Dio, non sono niente». ( ) «No», disse

<sup>15</sup> Si veda soprattutto Rüter.



Japi « io non sono niente e non faccio niente. Ad essere sinceri faccio ancora troppo. Sto imparando a morire poco alla volta » (DU, p. 9-10).

« U schildert niet? » vroeg Bavink. ( ) « Nee, Goddank, » zei Japi, « en ik dicht ook niet en ik ben geen natuurvriend en geen anarchist. Ik ben Goddank heelemaal niks ». ( ) « Nee », zei Japi, « ik ben niks en ik doe niks. Eigenlijk doe ik nog veel te veel. Ik ben bezig te versterven ».

C'è da chiedersi se questo atteggiamento nihilistico non sia dovuto ad una qualche frustrazione precedente. Perché Japi, appunto, si rivela al più presto non solo un osservatore attentissimo ed appassionato di ogni minima sfumatura di luce, bensì anche un tipo che sa comunicare facilmente con tutti, ridere a crepelle e cantare canzoni allegre<sup>16</sup>. È, allora, vero che Japi non è niente, o meglio: che Japi non è stato niente?

In realtà Japi ha dei precedenti. Si veda, intanto, come nasce questa singolare figura. La prima versione del « wonderlijke kerel » (tipo strambo) è quella offertaci nel frammento *Venloër Grensbode* (VG), datato 24 gennaio 1907 e pubblicato solo nel 1961<sup>17</sup>. Dopo aver trascorso tutta la notte a riscrivere, in una stanza gelata, un articolo-testamento per un giornale, il Tipo Strambo scende in strada con un certo Koekebakker a 'fare i conti' con i borghesi soddisfatti. Si tratta — come nel caso del testo steso con parole di fuoco — di un senso di rabbia a livello puramente verbale. Ad interessarci qui sarà piuttosto lo stato d'animo che ha indotto il Tipo Strambo a rifiutarsi di condividere con i vinti la loro 'esistenza pietosa, triste, malata alla radice'. Il suo, infatti,

è lo stato d'animo satanico di chi vede tutto con estrema lucidità ma che preferisce che le cose vadano per il loro verso, senza più curarsene, sia perché ormai lui ha deciso così, come pure perché

<sup>16</sup> « Parlava per tre, mangiava per sei, ( ) E beveva per altri sei. ( ) Japi era un cristo che non finiva mai » (DU, pp. 11-12).

<sup>17</sup> In BD, pp. 123-132.

questo scadimento generale lui non lo trova poi tanto importante (VG in BD, p. 123).

Het was de demonische gemoedsrust van een man, die alles duidelijk voor zich ziet, maar die de boel laat gaan, die z'n hand er van af trekt, omdat i dat zoo wil en deze algeheele ondergang niet zoo erg belangrijk vindt.

Egli si rende perfettamente conto della sconfitta, ma non accetta di vivere nella rassegnazione, ed in calce all'articolo non appone una firma bensì una bestemmia. Ha poi la visione di un globo terrestre che ruota vertiginosamente, senza sosta e senza senso, entro un universo buio alla volta di una catastrofe imminente. E conclude senza *pathos*:

« Il sole non sorge più. Io non lo vedrò più. Morirò assiderato » (VG in BD, p. 125).

« Die zon gaat niet meer op. Ik zal 'm niet meer zien. Ik zal nu bevrozen ».

O, più avanti:

« Sin qui e non oltre. Ho ormai 36 anni e, grazie a Dio, non me la sono mai fatta sotto. Ma questa vita balorda mi sta dando ai nervi. A volte penso che sia meglio scegliere l'acqua. Ormai lo so con certezza » (VG in BD, p. 130).

« Het is nu precies genoeg. Ik ben nu 36 jaar en heb Goddank nog nooit in de rats gezeten. Maar 't prutsen verveelt me. 't Komt me voor, dat 't in 't water beter is. Ik weet 't nu zeker ».

Benché più articolata, la presentazione di questo *outsider* offertaci in apertura di DU concorda appieno con quella schizzata in VG qualche anno prima: anch'essa comincia col mostrarci Japi nella fase successiva alla caduta di ogni illusione. Nella *rêverie* del Tipo Strambo il mare, da principio di vita si trasforma nel segno negativo di questa:

« A volte penso che sia meglio scegliere l'acqua. Ormai lo so con certezza. Su questo punto mi sono già messo d'accordo col sole. È stato la settimana scorsa a Katwijk, un lunedì sera, che ciò mi è risultato completamente chiaro » (VG in BD, p. 130).

« 't Komt me voor, dat 't in 't water beter is. Ik weet 't nu zeker. Met de zon ben ik 't er over eens. Verleden week was ik op Kat-



wijk, op een Maandagavond, toen is 't me volkomen duidelijk geworden ».

Bisognerà cercare di capire cosa significhi quello « scadimento generale » che il Tipo Strambo « non trova poi tanto importante »; ossia: cosa sta alla base del 'gran rifiuto' di Japi?

Converrà, innanzi tutto, vagliare i dati a nostra disposizione. Esiste una 'lettera alla redazione' di « De Pionier », nella quale il giovane Grönloh, che era stato per diverso tempo amministratore del settimanale, si distanzia decisamente dalle idee portate avanti dalla GGB<sup>18</sup>. Egli, ormai, si è reso pienamente conto che l'organizzazione per l'acquisto di terreni ad usufrutto comune, come pure per i centri di produzione autonoma, *non funziona*. Il pretesto che ispira la lettera non è rilevante, ciò che conta è il distacco di Grönloh. E, diremo, il passaggio in cui egli dichiara apertamente d'essere « un mezzo artista ». La lettera è del 5 gennaio 1907. Il 24 del mese Grönloh ha già steso VG, la prima versione di DU: la lettera, che il Tipo Strambo elabora tutta la notte, è praticamente la 'lettera alla redazione' inoltrata alcune settimane prima. La nascita di Nescio come scrittore, e di Japi come personaggio, risale a queste date come il frutto di una delusione ben concreta. Una delusione di data meno recente, ma emblematica — ora — non solo per quanto riguarda lo scacco personale subito da Grönloh circa la colonia da lui stesso fondata, quanto anche nei riguardi di tutta un'ideologia libertaria (quella della GGB) e di tutto un movimento (quello operaio in genere). Ora, precisamente: cosa significa *Tames* per Grönloh-Nescio?

Tra le venti persone che nell'estate del 1901 sottoscrivono la circolare di F. van Eeden che intende fondare la GGB, solo quattro sono di Amsterdam<sup>19</sup>. Tre di esse abi-

<sup>18</sup> Cfr. *Bijlage II di Bedrijven in eigen beheer* (Becker ed altri). Grönloh ha ricoperto la carica di amministratore per 29 settimane dal 20. 10.1906 al 4.5.1907. Redattore di « De Pionier » era Van Eeden.

<sup>19</sup> « Mededelingen van het Van Eeden-genootschap » (1938), p. 13.

tano nei pressi dell'Oosterpark: si tratta di Rombout, De Wilde e Grönloh, gli unici tre titani ridotti che vedremo lavorare sodo.

Nel « De Pionier » del 25 ottobre 1902 si legge come questi tre amici siano arrivati a mettere in piedi una colonia agricola indipendente nei pressi di Huizen, a quattro ore di cammino da Amsterdam. Scrive il 'pittore Zwolsman' (il Bavink di DU e TI):

« Già all'inizio del 1900 alcuni di noi hanno tentato di formare un circolo per la raccolta di contributi, in modo d'arrivare a fondare una colonia. Le cose non sono andate del tutto lisce; molti sono venuti, molti se ne sono andati, in fondo non tutti ne erano profondamente convinti, sicché alla fine siamo rimasti in quattro, fra cui i tre iniziatori. ( ) Alla fine di dicembre del 1901 abbiamo comperato un appezzamento di terreno di circa 1,3 ettari a Tames, nel comune di Huizen. Non avevamo un piano ben preciso, soprattutto perché ci mancavano i fondi. Quello che ci importava era di avere un terreno solido sotto i piedi, il resto sarebbe venuto col tempo ».

L'idea che la terra debba appartenere a coloro che la lavorano e vi abitano è stata propagata da F. van Eeden alla fine del secolo scorso a più riprese<sup>20</sup>. Tra le prime cooperative agricole olandesi a produzione autonoma si ha a Bussum *Walden*, fondata da Van Eeden e, a Blaricum, quella fondata per iniziativa della *Internationale Broederschap*<sup>21</sup>. In entrambi i casi si è disposto di fondi non indifferenti. Nel caso di *Tames*, invece, la situazione è ben diversa: a fondare questa colonia sono degli *armoedzaaiers* (poveri diavoli) sorretti da un idealismo che rasenta la disperazione. Alcuni dati significativi: Grönloh, diciannovenne, investe in concime la bellezza di più della metà del salario annuo che si guadagna come corrispondente di agenzie commerciali; l'appezzamento di terreno estremamente ridotto è lavorato soltanto da un 'pioniere', Rombout; De Wilde lavora in ufficio ad Amsterdam, Grönloh

<sup>20</sup> Cfr. 2.2.

<sup>21</sup> Cfr. *De Vrankrijker*.



ad Oldenzaal a circa 120 chilometri dalla colonia e più tardi a Rheine in Germania. Sarà appunto una tale concreta e persistente dipendenza economica, oltre naturalmente la scarsa fertilità del terreno, a porre fine quanto prima a questo bel sogno di libertà dei 'poveri diavoli': nel 1903 il ricavato netto del secondo anno di raccolta è di appena 25 fiorini e rotti, ossia quel poco che basta per farsi sopra una buona bevuta fumandosi qualche buon sigaro<sup>22</sup>.

L'esperimento di *Tames*, uno dei primi tentativi del proletariato olandese di emanciparsi tramite un 'punto archimedeo' fuori del mondo — come ha avuto modo di auspicarsi Van Eeden<sup>23</sup> — finisce con un insuccesso abbastanza prevedibile. Meno prevedibile era invece che esso avrebbe costituito per Grönloh una ferita destinata a restare aperta per lungo tempo e a divenire il gran motivo 'implicito' dei suoi primi racconti.

Un anno dopo tale sconfitta Grönloh trova un impiego ad Amsterdam negli uffici di un'agenzia commerciale, presso la quale lavorerà ininterrottamente per tutta la vita. Come testimonia l'annotazione che Nescio scriverà il 24 gennaio 1947 a quarant'anni di distanza, *Tames* resta la patria della nostalgia:

Si, è stato un bell'inizio. Ci puoi credere (*Feeën* in BD, p. 161).

Ja het is een mooi begin geweest. Toch.

Curiosamente, nell'opera da lui stesso pubblicata questo bell'inizio viene 'saltato'. A dominare in essa sarà sì il

<sup>22</sup> *Schrijversprentenboek*, p. 11.

<sup>23</sup> « Per cominciare basta un minimo di capitale. Dammi un punto fuori del mondo, diceva Archimede, e io ti sollevo il mondo. Così, da un solo punto esterno, è possibile rivoluzionare l'attuale sistema di produzione. ( ) Tre grani di frumento potranno diventare fra qualche anno un campo di spighe ondegianti ( ). E non dimenticate che si sta aspettando il nostro soccorso, non dimenticate il grido che si leva dalle masse dei miseri, degli oppressi, degli sfruttati: non c'è tempo da perdere! » (F. van EEDEN, *Binnenlandse Kolonisatie*, p. 5).

rifiuto del contratto sociale, ma stilizzato ormai nella posizione refrattaria e inattiva di sognanti idealisti-senza-ideali, il cui spirito di rivolta viene smorzato quanto prima da una rassegnazione quasi metafisica. Dove poi manchi la dimensione tragica di un Japi che sceglie la morte o di un Bavink che finisce pazzo, si potrà constatare come alla breve estate calda dei generosi ideali giovanili segua il lungo autunno grigio dei piccolo-borghesi che vivono con 'sconsolante saggezza' in quel perbenismo prima tanto odiato ed ora — per debolezza — accettato.

L'eco diretta degli impetuosi ideali del tempo di *Tames* non manca certo di farsi sentire nell'opera di Nescio; solo che essa non è percepibile nell'opera che Nescio stesso ha pubblicato: in questa i furori della stagione 'implicita' vengono presentati *riveduti* alla luce di un'ironia che insiste a metterne in evidenza tutti i limiti. Si legga:

Abbiamo passato intere notti d'estate appoggiati alla cancellata dell'Oosterpark a parlare parlare parlare. ( ) Su di *un punto* eravamo tutti d'accordo, e cioè che dovevamo assolutamente 'uscirne fuori'. Fuori da cosa? E come? Ad esser sinceri non facevamo altro che parlare, fumare, bere e leggere libri.

(Bavink) disse che non saremmo mai riusciti a capire un bel niente, né noi né lui, e che noi in fondo non eravamo affatto migliori di tutti gli altri balordi, e credo proprio che se non aveva ragione poco ci mancava. Infatti, ad esser sinceri, non facevamo niente. ( ) Non facevamo altro che aspettare. Aspettare cosa? Questo non siamo mai riusciti a saperlo (TI, p. 44 e p. 46).

Heele zomernachten stonden we tegen 't hek van 't Oosterpark te leunen en honderd uit te boomen. ( ) *Eéns* waren we 't, dat we 'eruit' moesten. Waaruit, en hoe? Eigenlijk deden we niets anders dan praten, rooken, drinken en boeken lezen.

(Bavink) zei dat we der ook nooit iets van zouden snappen, hij zelf ook niet, en dat we eigenlijk niet veel beter waren dan al die andere lui, en ik geloof, dat-i daar heel na aan de waarheid was. Neen, we deden eigenlijk niets. ( ) We wachtten maar. Waarop? Dat hebben we nooit geweten.

Una volta che il 'punto archimedeo' ha dimostrato d'essere quello che veramente era, cioè un'utopia tuttora irrealizzabile, subentra il momento della sublimazione dello



scacco. Svanita la prospettiva libertaria di una 'colonia Kropotkin' (HE, p. 12), non resta che l'alienazione quotidiana del lavoro alle dipendenze dei padroni in città. Nel tempo libero si esce dalla chiusura asfissiante degli uffici per andare ad ammirare i riflessi del sole e delle nuvole sull'acqua: ci si accontenta del surrogato.

### 5.2. *Il nemico in città.*

Dopo la ricostruzione delle motivazioni, degli ideali e dello scacco relativi al periodo di *Tames*, converrà ormai vedere come gli *outsiders* nesciani articolino il loro rifiuto alla pacificazione sociale col nemico, una volta resisi conto della impossibilità di realizzare uno spazio di libertà fuori di Amsterdam.

Nell'opera che Nescio stesso ha pubblicato, la posizione di distacco e di disancoramento sociale viene presentata in maniera paradigmatica nella figura di Japi, lo scroccone. Ma essa si ritrova in qualche misura nello sradicamento dei giovani che in TI passano le notti estive a discutere appoggiati contro la cancellata dell'Oosterpark. Si tratta, in sostanza, dello stesso disgusto per condizioni di vita sentite come alienanti; e della stessa rabbia contro lo stesso nemico: il sistema economico capitalistico, impersonato dagli indaffarati *heeren* (signori) di Amsterdam. Tentiamo di specificare tale rabbia risalendo 'a monte'.

Nel frammento HE il giovane 'socialista' Termaat che voleva fondare una colonia agricola

parlò delle difficoltà del lavoro che intendevano incominciare, disse che li si sarebbe combattuti con tutti i mezzi, che si sarebbero rigirate tutte le belle parole pur di annientarli. Si sarebbe fatto ricorso a Dio, patria, ordine, autorità costituita, morale e si sarebbero impiegate delle espressioni d'ogni genere, incomprensibili anche a chi le avrebbe impiegate, pur di aizzare la gente contro di loro. ( ) Disse quello che poteva dire in una mezz'ora. Le sue parole riassumevano quello che tutti loro avevano pensato e sentito per anni ed anni. Sulla fame, la povertà e le interminabili giornate di lavoro si limitò a dire solo qualche parola. Eran cose che conoscevano ormai come l'abbicci: non eran mica nati ieri.

sprak hoe moeilijk 't werk was dat ze wilden aanvangen, hoe alles zou worden te hulp geroepen om hen te bestrijden, hoe alle mooie woorden zouden worden misbruikt om hen ten onder te brengen. Hoe men God, vaderland, orde, gezag, zedelijkheid zou mobiliseren en allerlei uitdrukkingen gebruiken die men zelf niet zou begrijpen om de menschen tegen hen te keren. ( ) Hij zei werkelijk zooveel als men in een half uur kan zeggen. Hij gaf een cristallisatie van wat allen gedacht en meegemaakt hadden vele jaren. Van honger, armoede en lange werktijden sprak hij slechts weinig. Dat was voor hen 't a.b.c. en dat kenden ze al zóó lang.

In conclusione del suo discorso egli esprime la viva speranza che la comunità, che si intende fondare, possa essere

uno delle migliaia e migliaia di cunei che si sarebbero venuti conficcando entro il blocco della vecchia società che volevano abbattere, una delle migliaia e migliaia di cellule di cui si sarebbero serviti per la società nuova che intendevano formare (HE, pp. 18-20 e p. 22).

één van de vele duizende wiggen zou worden die in de oue maatschappij zouden gedreven worden en een van de vele duizende moleculen die de nieuwe samenleving zouden opbouwen.

In VG il Tipo Strambo elenca coloro che, il giorno della rivoluzione, verranno annientati « con le loro case, i loro beni, tutto il loro seguito ». Segnaliamo:

Il direttore del diamantificio Hauss, i Fratelli Thonett che commerciano in 'mobili stile viennese', il Teatro Rembrandt, il portiere del ristorante Riche con la sua livrea scarlatta, la Banca Commissioni e Valori (VG in BD, p. 126).

Den man van de Hauss diamanten, Gebroeders Thonett, « in Weener meubelen », het Rembrandttheater, den portier van Riche met 't roode vest, de Commissie en Effectenbank.

Per Japi, in DU, il bersaglio dello scherno sono decisamente i 'signori' delle agenzie commerciali:

Tu non sai cosa sia il lavoro presso una agenzia di commercio, Koekebakker, altrimenti non ci faresti su proprio nessuna risata (DU, p. 30).

Jij weet niet wat handel is, Koekebakker, anders zou je der niet om lachen.



E lo stesso vale per quelli che tengono in pugno i titani ridotti Bekker e Koekebakker:

Ci sentivamo al di sopra del mondo e il mondo invece stava sopra di noi e ci pesava addosso sino a schiacciarci. Dalle nostre altissime cime guardavamo giù giù a valle e vedevamo il mondo in piena attività e disprezzavamo la gente che stava al gioco, disprezzavamo soprattutto i signori boriosi, i signori tutto affari che si immaginano d'essere arrivati chissà dove.

Ma eravamo poveri. Bekker ed io eravamo costretti a passare la maggior parte del nostro tempo in ufficio a fare quello che i signori ci dicevano di fare e a sentire le cretinerie che dicevano quando parlavano fra di loro e a starcene buoni quando ci venivano a raccontare che loro si erano dei tipi svegli, che loro si erano dei tipi in gamba, altro che noi. ( ) il nostro parere non contava un fico secco.

Ci tenevano in pugno, si portavano via la maggior parte del nostro tempo impedendoci di godere il sole, camminare per i campi, starcene seduti in riva ai canali. Ci obbligavano continuamente a tener la testa sui loro affari che per noi eran come cinese. ( ) E ci pagavano male, i signori (TI, pp. 48-50).

We waren boven de wereld en de wereld was boven ons en drukte zwaar op ons. Heel in de diepte zagen wij de wereld vol bedrijvigheid en verachtten de menschen, de gewichtige heeren vooral, de heeren, die 't druk hebben en die denken dat zij 't aardig ver in de wereld hebben gebracht.

Maar wij waren arm. Bekker en ik moesten 't grootste deel van onzen tijd op kantoor doorbrengen en doen wat die heeren zeiden en hun domme opinies aanhoren, als ze met elkaar spraken en verdragen, dat zij zichzelf veel flinker en knapper vonden dan ons. ( ) en wij hadden niets te vertellen.

Maar met dat al hadden ze ons toch in hun macht, ze legden beslag op 't grootste deel van onzen tijd, zij hielden ons uit de zon en van de weilanden en den waterkant vandaan. Ze dwongen ons voortdurend onze gedachten bezig te houden met hun onbegrijpelijke zaken. ( ) En ze betaalden ons slecht de heeren.

Per il *poeta minor* si tratta invece del « God van Nederland », il dio olandese

del Signor Volmer, professore di ragioneria e di tecnica aziendale, che trova che stai sempre a guardare le nuvole. Il dio di tutti quelli che nella vita non hanno altra scelta che sgobbare o rompere le scatole al prossimo (DI, p. 79).

van meneer Volmer, hoogleraar in 't boekhouden en de bedrijfsleer, die vindt, dat je te veel naar de lucht kijkt. De God van allen die geen andere keus hebben dan werken of vervelen.

A guardar bene, cioè, il nemico è un miscuglio di odiosità legate all'amara condizione di dipendenza economica, da cui i personaggi nesciani tentano di liberarsi in due modi. Si ha, dapprima, il tentativo di ribellione attiva che si è visto a proposito di HE (e a livello verbale in VG), e quello, più avanti, di refrattarietà tipico di Japi e dei titani ridotti. Come si ricorderà, il primo è stato 'saltato' da Nescio; sicché a caratterizzare i suoi 'giovani contro' è quello elusivo di chi tenta di crearsi uno spazio di libertà e di autonomia senza impostare un minimo di scontro con i 'signori'. Alla lotta in città sul posto di lavoro si preferisce la 'scappata' in campagna o in riva al mare. Sintomatica è l'analisi che Japi fa della propria condizione di impiegato:

Japi s'era messo a lavorar sodo. Poco dopo che Bavink era andato su in ufficio a trovarlo, lo avevano trasferito in Africa. Nel giro di due anni era già di ritorno: malato, sfinito. ( ) Aveva per caso ancora intenzione di rimettersi a lavorar sodo? Eh, no! Aveva sgobbato sin troppo. Gli ultimi quattro anni gli eran bastati a farlo invecchiare di quindici. ( ) Aveva sgobbato sin troppo. Aveva voluto diventare socialista. S'era guadagnato il pane col sudore della fronte, mandato avanti a frustate, mandato avanti a frustate e oppresso dagli uomini e costretto dalla necessità come tutti gli altri. Aveva passato intere notti ( ) a tavolino, a riflettere sulla situazione, a scrivere, aveva scritto dei romanzi interi e poi bruciato tutte quelle scartoffie.

Cosa vuoi che potesse mai fare? E gli altri, cosa ottenevano gli altri? S'era dato anche sin troppo da fare; e i discorsi di fuoco, gli articoli dissacranti che non gli eran passati per la testa..., mentre passava le giornate in ufficio a curare gli affari commerciali del padrone, a sgobbare (DU, pp. 38-40).

Japi was een harde werker geworden. Kort na het bezoek van Bavink zonden ze hem naar Afrika. Binnen de twee jaar was i terug: ziek, half dood. ( ) Of i yan plan was nog weer eens zoo'n woeste werker te worden? O nee. Te sappel had i zich gemaakt. Vijftien jaar ouder geworden was i de laatste drie, vier jaar. ( ) Te sappel hatti zich gemaakt. Socialist had i willen worden. Voor z'n brood hatti gewerkt, voortgejaagd was i, voortgejaagd en ge-



drukt door menschen en de noodzakelijkheid zoals die anderen. Nachten hatti gewerkt ( ), opgezeten, gepiekerd, gepend, hele romans hatti geschreven en de paperassen verbrand. Wat kon i doen? Wat bereikten ze met hun allen? Te sappel hatti zich gemaakt, gloeiende speechen, woeste artikelen hatti gefantaseerd, terwijl i op kantoor zat en werkte voor den handel van zijn baas, hard werkte.

È un'analisi in cui Japi si rende perfettamente conto di non poter accettare un tale tipo di vita, ma anche di non poter più continuare a ritenere come un'alternativa valida la spensieratezza giovanile di quando

ti fumi un bel sigaro, fai quattro chiacchiere con gli amici, te ne vai a zonzo di qua e di là a goderti il sole quando fa sole e la pioggia quando non piove, senza pensare al domani, senza ambizioni di diventare chissà chi, in fondo ti basta che ogni tanto faccia bel tempo (DU, p. 40).

een sigartje rooken, een beetje kletsen, wat rondkoekeloeren, je verheugen in het zonnetje als 't er was en in den regen als 't er niet was, en niet denken aan den dag van morgen, niets willen worden, niets te verlangen dan af en toe wat mooi weer.

È chiaro, infatti, che

non poteva continuare ad andare avanti a questa maniera. Lo sapeva bene anche lui. È così, non può andare, a meno che non si abbia un sacco di soldi. E lui questi non ce li aveva proprio (DU, p. 41).

Je kon 't niet volhouden. Dat wist i wel. Het kon nu eenmaal niet bestaan of je moest een bom duiten hebben. En die hatti niet.

La sua alternativa la conosciamo: restarsene immobile a fissare le onde del mare.

Pur rifacendosi in parte a quella di Japi, la risposta dei piccoli titani alla condizione di concreta illibertà al servizio dei signori boriosi delle ditte commerciali di Amsterdam non ha davvero nulla di tragico:

Oh, ci vendicavamo: imparavamo lingue, che loro pensavano neanche esistessero, e leggevamo libri, di cui loro non erano in grado

di capire una riga, ci sentivamo vibrare per dei sentimenti, che loro neanche immaginavano possibili. La domenica ce ne andavamo a camminare per ore e ore lungo sentieri, dove loro non mettevano mai piede (TI, p. 49).

O, wij namen wraak, wij leerden talen, waarvan zij de namen nooit gehoord hadden en wij lazen boeken waar zij niets van konden begrijpen, wij doorleefden gevoelens waarvan zij het bestaan niet vermoedden. 's Zondags liepen wij uren en uren ver over wegen, waar zij nooit kwamen.

È la risposta dei deboli; la stessa che un po' più tardi darà il *poeta minor*, altro ragioniere che vuol superare le proprie frustrazioni tentando di fare della propria vita una poesia continua: la risposta di un Werther.

Indipendentemente sia dal loro tipo di reazione alla reale miseria in cui vivono, che da come finiscono, tutti i giovani personaggi nesciani sono dei 'vinti', e per tutti loro vale quanto Nescio stesso ha scritto in MT:

Era ormai chiaro che con l'andar del tempo non ti era più possibile opporgli (ai borghesi) resistenza: erano semplicemente in troppi e avevan sempre ragione loro. Loro avevano un 'reden van bestaan'. Noi no, noi non avevamo nessun 'reden van bestaan' (MT, p. 128).

Op den duur kon je toch niet tegen ze op, d'r waren er zooveel en ze hadden altijd gelijk. Zij hadden een reden van bestaan. Wij niet, wij hadden geen reden van bestaan.

Dove « reden van bestaan » può venire inteso sia come 'base economica' che come 'diritto alla vita': chi non ha l'una non ha l'altro. Nei loro tentativi di superare la netta insufficienza del (loro) reale i giovani ribelli nesciani impiegano un'arma che da Werther in poi si è sempre dimostrata insufficiente. Ed è Nescio stesso ad ammetterlo in apertura di *Titaantjes*:

Eravamo giovani — ma giovani dal cuore tenero (TI, p. 43).

Jongens waren we — maar aardige jongens.



5.3. *La fine.*

Come abbiamo visto in particolare nel caso di Japi, lo sradicamento degli *outsiders* nesciani, che rifiutano di accettare in modo irriflesso le condizioni alienanti in cui sono costretti a vivere, non approda mai ad una riflessione radicale al punto di realizzarsi in prassi politica rivoluzionaria. La fine di Japi è diversa da quella degli altri suoi amici « *wereldhervormers* » (riformatori del mondo) non tanto per essere più tragica, quanto piuttosto per essere più coerente della loro. Japi sceglie la morte; i suoi amici, invece, tranne Bavink e più tardi il *poeta minor* che impazziscono, non riescono a sottrarsi alla morte spirituale, lasciandosi integrare nell'ordine sociale tanto a lungo e tanto intensamente odiato. Che questa integrazione costituisca poi, nel caso di Koekebakker-Grönloh, un motivo di continua autoriflessione critica, non significa molto di più che essa si rivela di continuo come un compromesso deludente. In una tarda annotazione nesciana:

Che cosa vuoi mai, si: sei uno che vuole riformare il mondo, in fondo però non sei altro che un piccolo impiegato d'ufficio costretto a campare del salario che gli danno (Insula Dei in BD, p. 72).

Een schrijver en een wereldhervormer is toch maar een kantoorbediendetje dat niet buiten z'n salaris kan.

Ad essere cosciente della 'indecenza' della propria fine sembra essere soltanto Koekebakker. Molto chiara a tal proposito è la lettera che egli invia a Bavink dopo aver ottenuto un 'impiego come si deve'. Il povero diavolo d'un tempo si può permettere ora due uova a colazione prima di andare in ufficio con le scarpe tirate a lucido, e di tanto in tanto una cena con la moglie in quel borghesissimo ristorante Riche (già il nome...), che il Tipo Strambo di VG avrebbe voluto, allo scoppio della rivoluzione, far saltare in aria con portiere in livrea scarlatta e tutto il resto della sciccheria. In una specie di *de profundis* scrive Koekebakker:

[24]

Bavink, vecchio mio, ( ) è proprio ora che tu faccia ritorno a darmi una mano a tirarmi fuori da questa tomba. Ne sono dentro sin sopra i capelli. Per quattro soldi al mese ho venduto l'anima al diavolo. Ho proprio l'impressione di star cominciando ad assomigliare a quei boriosi signori che in passato abbiamo trovato tanto ridicoli ( ).

Il lavoro nobilita l'uomo, dicono. Io però mi sentivo molto più nobile ai tempi che me ne stavo a Veere, con le toppe ai pantaloni e con la pipa d'argilla fra i denti, e passavo tutti i pomeriggi sul molo, appoggiato alle colonnine di pietra a guardare i pescherecci che rientravano (*Brieffragment* in HE, senza data ma probabilmente del 1910, pp. 36-37).

Bavink, man, ( ) 't wordt meer dan tijd dat je terugkomt om me te helpen uitgraven. Ik lig er diep onder. Voor enkele grijpstuivers in de maand heb ik m'n ziel aan den duivel verkocht. Ik geloof waarachtig dat ik op die mooie heeren begin te lijken, waar we ons vroeger zoo vaak mee geamuseerd hebben. ( )

Arbeid adelt zeggen ze. Ik heb me heel wat adelijker gevoeld toen ik met m'n gelapte broek en m'n steenen pijpje in m'n hoofd iederen middag in Veere aan 't havenhoofd tegen de steenen balustrade stond te leunen om te kijken naar 't binnenkomen van de hoogaarden.

Ma né Bavink, né alcun altro irriducibile 'giovane contro' lo potrà aiutare ad uscire dalla 'tomba'. Koekebakker, *alias* Nescio, *alias* Grönloh vi resterà sino a quando non andrà in pensione. L'autoironia è scoperta:

E Koekebakker ha messo giudizio, si è calmato.

Quel che fa è scrivere e ritirare lo stipendio, modesto, senza rompere le scatole a nessuno (TI, p. 75).

En Koekebakker is een wijs en bedaard man geworden.

Hij schrijft maar, ontvangt z'n schamel loon een geeft geen ergernis.

Bavink, invece, impazzisce perché non gli riesce di rendere adeguatamente sulla tela quelle 'maledette' visioni che gli vengono sempre più spesso. Ossessionato dal sole, che egli non riesce a 'captare', Bavink vorrebbe liberarsene racchiudendolo in una scatola 'per cappelli a cilindro' — ma il sole continua per la propria strada; che non

[25]

è di certo quella dei cappelli a cilindro o delle bombette. Ecco la tragica fine di Bavink:

Ora si trova in una casa di cura per malattie nervose. È molto tranquillo. Non fa altro che guardare il cielo o fissare l'orizzonte o starsene seduto con gli occhi sbarrati contro il sole sino a che non gli fan male (TI, p. 75).

Hij is nu in een gesticht voor zenuwpatiënten, Hij is heel rustig. Hij kijkt maar naar boven, naar de lucht, of tuurt naar den horizon of zit in de zon te staren tot z'n oogen pijn doen.

Diversa è la fine degli altri titani ridotti, anche se in sostanza egualmente triste. Hoyer, il pittore sfarfallone che andava sempre propagando a squarciagola la causa della socialdemocrazia, abita ora in una lussuosa camera ammobiliata, tiene conferenze accademiche sulla 'funzione sociale dell'arte', fa carriera nel partito — e ritratti dell'alta finanza. La sua modella attuale è

una signorina del Willemsparkweg con cappello da inverno, boa e manicotto. E tutto il resto dell'abbigliamento, naturalmente (TI, p. 66).

een juffrouw van den Willemsparkweg met winterhoed, boa en mof. En de rest van haar kleeren natuurlijk.

Si veda, poi, come Bekker, traduttore di Dante e per lungo tempo invasato dall'idea di andare ad abitare 'nei campi', tenti di 'realizzare' come direttore di un'agenzia commerciale (Koekebakker: «che buffo abbaglio»), per finire di nuovo anche lui nella 'tomba',

impiegato in uno dei tanti uffici di Amsterdam. Ha un padrone buono che lo rispetta per via che ha tradotto Dante. Nei giorni che fa bel tempo, lo lascia libero già a mezzogiorno, così che il Bekker se ne possa andare a far quattro passi a godersi il sole. No, Bekker non si è dato al bere. Risolve problemi di scacchi o va a dormire. Dal futuro non si aspetta niente. ( ) Di tanto in tanto gli arriva di crederci chissà chi per via che anni prima si era 'dedicato ai problemi dello spirito' (TI, pp. 71-72).

weer ergens op een kantoortje. Hij heeft een goeie baas, die hem respecteert, omdat hij Dante vertaald heft. Op mooie dagen stuurt-i

Bakker 's middags weg, dan mag-i een beetje in 't zonnetje wandelen. Aan den drank is Bekker niet gegaan. Hij lost schakproblemen op of slaapt. Een voorstelling van de toekomst heeft-i niet. ( ) Bij tijden is hij een weinig ingenomen met zichzelf, omdat-i vroeger 'een geestelijk leven geleid heeft'.

Si veda, infine, come Kees Ploeger, l'unico vero proletario fra i titani ridotti, abbia trovato un solido impiego presso le aziende comunali e se ne vada in giro per Amsterdam a raccogliere le monetine dei contatori del gas. In HE coltivava ancora col sudore della fronte *Tames*, la colonia che sarebbe dovuta divenire una cellula, una delle migliaia e migliaia di cellule, di cui gli idealisti ribelli nesciani si sarebbero serviti per costruire la loro nuova società. Ora abita

in quartieri senza aria ( ). Non sa dove potrà mettere a dormire il prossimo bambino. ( ) È lì che lotta giorno e notte contro quello che Hoyer chiama le 'insufficienze croniche nella vita domestica dell'operaio', ed è solo il sabato sera che si permette di andar giù a comprarsi qualche sigaro (TI, p. 72).

in de benauwde luchten ( ). Hij weet niet waar 't volgende kind zal moeten slapen. ( ) Hij tobt met wat Hoyer noemt: 't Chronische tekort in 't huishouden van den werkman', en koopt alleen 's Zaterdagavond sigaren.

#### Il commento di Nescio:

E quanti giovani idealisti d'allora non hanno scritto articoli e non hanno composto poesie e non hanno scarabocchiato sulle tele e non si sono sentiti invadere dalla rabbia ed entusiasmatis per degli ideali. E i baci ardenti. E poi magari sono diventati anche loro 'persone importanti', e finiti nell'oblio (TI, p. 64).

En hoeveel idealistische jongelingen in dien tijd opstellen geschreven en gedichtjes en schilderijtjes gemaakt en zich opgewonden en gedweept zouden hebben. En gezoend. En daarna ook gewichtig zouden zijgeworden misschien, en ook vergeten.

#### E la sua corona di fiori:

Così un po' alla volta metto un punto a questa storia. Meno male, dirà qualcuno. Bè, si sapeva già in partenza che non avrebbe avuto



un finale spettacolare. Detto fra noi: che prospettive vuoi mai che abbia al giorno d'oggi uno di Amsterdam? Quand'ero giovane io, quante volte non mi sono augurato che succedesse finalmente qualcosa. Ma non è successo mai niente (TI, pp. 69-70).

Ik kom nu zoo gaandeweg tot 't einde. Goddank zal hier of daar iemand zeggen. Och, ik wist vooruit dat 't op niet veel zou uitloopen. Waar loopt tegenwoordig 't leven van een Amsterdammer op uit? In mijn jongentijd heb ik vaak genoeg gewenscht, dat er nu eindelijk eens iets zou gebeuren. Maar er gebeurde nooit iets.

## VI. APPUNTI SUL LINGUAGGIO.

Nella proposta di lettura abbiamo detto di voler presentare l'opera di Nescio tenendo conto soprattutto della collocazione storica dei suoi personaggi: è chiaro, ormai, che la sua prosa è essenzialmente quella di un 'piccolo titano' che riesamina il periodo irrequieto della propria giovinezza a partire da una posizione di sconfitta. Il suo racconto è la commemorazione di ideali giovanili ormai sepolti e da molti anche dimenticati.

Ma è anche chiaro che come documento di un periodo storico e, al tempo stesso, riassunto dell'educazione 'sentimentale' dell'autore, il resoconto nesciano si avvale di modulazioni stilistiche particolari. Riteniamo che valga la pena soffermarci brevemente su alcuni aspetti del suo linguaggio, con la speranza che, per quanto schematici, i nostri appunti possano servire non soltanto ad evidenziare maggiormente l'originalità della prosa nesciana, ma anche a chiarire 'a monte' certi *topoi* ricorrenti nella prosa olandese più recente.

### 6.1. Dimensioni.

L'elaborazione artistica del materiale dei ricordi è condotta molto chiaramente sotto il segno della selettività e della abbreviazione. Nescio non presenta la ribellione dei suoi personaggi in modo logico ed organico, bensì tralascia di chiarirne esplicitamente la motivazione di par-

tenza e di annotarne tutti i modi di articolazione nel tempo. In altre parole: Nescio non opera per analisi, bensì per nostalgia. Si tratta quindi di una prosa frammentaria, dove a fungere da legame fra inquadratura ed inquadratura non è tanto il rapporto di causa-effetto nella continuità del tempo, quanto piuttosto il rapporto affettivo: Nescio non intende spiegare e analizzare, bensì solo confessare a se stesso (più che agli altri) d'aver avuto dei momenti di vita intensa. Tenendo conto soprattutto della atmosfera affettiva e della successione delle inquadrature, pensiamo che la maniera migliore di illustrare il metodo narrativo di Nescio sia di paragonarlo al racconto affettuoso-ironico che accompagna in didascalia una serie di foto ingiallite mostrate ad amici di vecchia data.

Il tratto caratteristico della prosa nesciana è, pertanto, la cadenza paratattica della frase breve, la pennellata svelta che serve ad evocare un profilo, chiarissimo in qualche dettaglio, ma vago nell'insieme. È il procedimento del racconto per slegature, dove il ricordo, più che organizzarsi in una visione logica ed ampia, intende soffermarsi sul gesto, preferendo un'atmosfera lirica, servendosi di frasi che suonano come accompagnamento di sottofondo. Tutto è smorzato: al grido di bestemmia è succeduto il lamento in sordina.

### 6.2. Costanti.

La stessa tecnica del 'risparmio' usata per presentare i personaggi si ritrova nella scelta dei luoghi deputati del ricordo nostalgico e nella valenza loro assegnata. Si osservino, per esempio, i due poli opposti, fra i quali si muovono i personaggi nesciani, ossia le due dimensioni locali di chiusura e di apertura. Almeno per quanto riguarda i primi racconti, la chiusura è segnata quasi esclusivamente dalla abbreviazione *Amsterdam*. La città non viene esaltata, appunto perché viene sperimentata come il luogo della alienazione; a dominare in essa è lo spirito del dio olandese, 'impersonato' ora negli uffici senza sole,

ora nella boria dei signori, ora nel sussiego dei potentati che costituiscono e documentano 'La Storia' al Rijksmuseum. È, in sostanza, la coscienza della chiusura delle prospettive libertarie intraviste all'inizio del 1900. La dimensione dell'apertura è sintetizzata, invece, nella parola *waterkant*, l'equivalente di onde del mare e acque dei fossati, fiumi, canali, in riva ai quali i giovani personaggi nesciani vanno a sedersi ad attendere, immobili, la visione del « dio del cielo e della terra ».

Dato che la città viene considerata solo come luogo di alienazione, non fa meraviglia che i ribelli nesciani tentino di uscirne non appena possono. Ma a caratterizzarli nel loro rapporto verso la città è soprattutto il fatto che essi non tentano minimamente di conquistarla. I loro spostamenti sono allora radiali o semicircolari, ossia, letteralmente, ai margini, e senza possibilità di incidenza. Per contro, l'immersione estatica nella natura diventa la costante preferita. Senonché, i momenti di entusiasmo non riguardano più il sogno utopico di un lavoro indipendente nei campi, bensì sono ora unicamente il risultato di una contemplazione passiva, anche per quanto riguarda i sensi: un godimento visivo e auditivo. E anche in questo Werther fa scuola. Così, le descrizioni, numerosissime, del paesaggio intorno ad Amsterdam si riferiscono in gran parte alle sfumature di luce, alle gradazioni di colore, al belato di agnelli, ai muggiti in lontananza, allo stormire dei canneti lungo i corsi d'acqua. Il paesaggio è senza superlativi e non sempre radioso — ma sempre intensamente luminoso e profondamente intimo: in esso la voce del Padre si fa sentire in un'atmosfera leggermente pietistica, e ben presto scende (ma Nescio ama dire: sale) la sera a suggerire, se ce ne fosse bisogno, il lirismo rassegnativo dell'Ecclesiastico<sup>24</sup>. Ed ecco la costante di fondo: l'attesa del momento epifanico; un'attesa che, per essere l'espressione di « vage verwachtingen » (speranze vaghe), è anche l'espressione di una paralisi.

<sup>24</sup> Che Bekker conosce a memoria, come conosce a memoria il Cantico dei Cantici e il Libro di Giobbe (DU, p. 47).

### 6.3. Valori referenziali.

La prosa di Nescio è scopertamente autobiografica e si presta benissimo ad un'analisi dello sviluppo spirituale dello scrittore. Essa, peraltro, ci risulta essere troppo carica di rimandi esterni, perché non valga la pena di soffermarci anche su questi.

La sua è una prosa datata che porta ben chiari i segni di un tempo preciso. Si ricordi, ad esempio, la risposta di Japi a Bavink che gli chiede se dipinge:

« No, io non dipingo e non sono neanche un fanatico della natura o un anarchico » (DU, p. 9).

Nee, en ik dicht ook niet en ik ben geen natuurvriend en geen anarchist.

È una risposta poco comprensibile se si pensa a come Japi abbia per la natura un occhio da pittore ben più acuto di quello di Bavink, e a quale sia il suo stile di vita. Ma, è vero: Japi non se ne va a passare l'estate in Zelanda nella colonia di Toorop a Domburg<sup>25</sup>; non è un « natuurvriend » alla maniera dei vegetariani e naturisti del tempo<sup>26</sup>; e neppure un anarchico con preoccupazioni sindacalistiche. Ora, per capire tutta questa serie di rimandi storici, occorrerebbe una documentazione ben più accurata e ben più ampia di quella attualmente disponibile<sup>27</sup>. Una documentazione, intendiamo, che ci permetta non solo di scoprire chi sia quel signore che, in apertura assoluta di DU, trova che la Sarphatistraat « è il posto più bello del mondo » e che per 'stranezza' viene posto allo stesso livello dello Scroccone<sup>28</sup>, ma che ci permetta anche di formarci dei giudizi meno approssimativi su costi, salari,

<sup>25</sup> Come facevano allora vari giovani pittori, fra i quali Piet Mondriaan.

<sup>26</sup> Cfr. I. CORNELISSEN, *Daar ritselt leven tussen de doods-beenderen: Christen-socialisten en vegetarische smakkers*, in « Vrij Nederland » 8.7.1967; ma soprattutto Perdeck.

<sup>27</sup> Cfr. 7.1.

<sup>28</sup> Per la precisione: F. van Eeden.



orari di lavoro, ecc. del tempo. Perché, appunto, molto più chiaramente di tanti altri personaggi di testi 'impegnati', quelli nesciani dimostrano che non si vive di solo spirito. E se è evidente che la posizione di Japi ed amici è miserabile, non lo è certamente al pari di quella dei proletari di allora; e quindi la portata della loro ribellione è diversa da quella, diciamo, degli anarcosindacalisti che furono l'anima del grande sciopero generale del 1903. E, vedi caso, di tale sciopero, l'avvenimento più clamoroso del primo 1900 in Olanda, Nescio non parla nella maniera più assoluta.

Per quanto riguarda poi le numerosissime concordanze interne all'opera, ci limiteremo, in questa sede, ad attirare l'attenzione su un procedimento impiegato abbastanza di frequente: intendiamo il cambio di personaggio per presentare la medesima situazione. Si sarà certamente già notato che a passare i pomeriggi sul modo di Veere è prima Japi e poi Koekebakker. Si veda ora il caso della inquietudine di Coba, la mogliettina del *poeta minor*:

Il diavolo ha sempre avuto un gran debole per le signore amabili, giovani, spontanee, che vogliono molto bene ai loro uomini, cui si sono unite secondo la legge. Dopo un paio d'anni di matrimonio si sentono invadere da una strana nostalgia per una terra lontana che solo loro sanno dove si trovi. Eppure non ci sono mai state. Ma, siamo sinceri, come è mai possibile che possano aver nostalgia di qualcosa che non conoscono? ( ) Buffo: cos'è che gli manca? ( ) C'est là, c'est là qu'il faut être. Là dove? (DI, p. 88).

De duivel heeft altijd schik in lieve, jonge, natuurlijke vrouwtjes, die veel van hun wettigen man houden. Als ze een jaar of wat getrouwd zijn krijgen ze een vreemd heimwee naar een land, dat ze kennen. Maar ze zijn er toch nooit geweest. Hoe kunnen ze verlangen naar iets dat ze niet kennen? ( ) Vreemd, wat missen ze? ( ) C'est là, c'est là qu'il faut être. Là? Waar?

Ciò fa un po' da eco alla 'vaghezza' del marito che sta andando a spasso per le vie del centro tutto eccitato dall'aria primaverile e dagli occhi 'ridenti e fuggitivi' delle signorine bene, e pensa: « Mon âme prend son élan vers l'infini » (DI, p. 78). Ma anche alle vaghe attese dei titani ridotti; si ricordi la loro confessione:

[32]

Non facevamo altro che aspettare. Aspettare cosa? Questo non siamo mai riusciti a saperlo (TI, p. 46).

We wachtten maar. Waarop? Dat hebben we nooit geweten.

E il diavolo che, seduto ad un tavolino del caffè, si sta rigirando i baffi come un gatto sornione facendo venire a Coba quei momenti di bruciore al midollo della spina dorsale, ha un po' i gusti di Japi:

Preferisco andarmene a spasso per le strade del centro a guardar la gente e le carrozze e i palazzi. Quello che mi piace di più è di dare un'occhiata alle ragazzine tutte carine ed alle sposette fresche fresche. Queste qui le vedi subito, ti basta un attimo a riconoscerle. E penso a tutto il sollazzo che potrei avere con queste bambole, ma che non ho (DU, p. 26).

'k Loop liever bij den weg en kijk naar de menschen en de wagens en de huizen. Speciaal kijk ik naar de lieve jonge meisjes en de pas getrouwde vrouwtjes. Die pas getrouwde vrouwtjes pik je er zoo uit, die erken je dadelijk. En dan denk ik aan 't plezier dat ik van al die lieve diertjes niet heb.

#### 6.4. Ironia.

Per gustare il sapore dell'ironia nesciana basterà rileggere i passaggi or ora citati tenendo conto anche di quale fosse allora il *reale corso della Storia*. Anche in Olanda, infatti, negli ultimi trent'anni del secolo scorso ci si era messi a far sul serio, a ristrutturare, cioè, la società in base al principio antipoetico della *Tüchtigheit* (serietà professionale, efficienza) prussiana ed al *fatsoen* (perbenismo) di casa (DI, pp. 76-77). Alle vibrazioni estatiche dei piccoli titani e dei poeti minori si oppone ormai con tutta evidenza la produttiva 'aridità' del dio olandese, che

nel frattempo se ne stava seduto in una carrozza di prima nel treno per Delft ( ). Era soprappensiero. Pensava ai tempi strani che stavan correndo (DI, p. 80).

Onderwijl zat God alleen in een coupé eerste klas in den trein naar Delft ( ). De God van Nederland dacht. Het was een rare tijd.

[33]

La sua prima lettura in treno è un testo scritto alla maniera dell'Ecclesiastico; la seconda, invece, è costituita da un rapporto informativo sul sistema di Taylor<sup>29</sup>. E a Delft, appunto, sorge una sola 'cattedrale': il Politecnico fondato nel 1905.

A partire già dalla prima stesura del racconto sulla morte di Japi è chiaro il distacco di Nescio dall'idealismo dei suoi amici di giovinezza, ed in seguito personaggi delle sue riflessioni. La volontà, in HE ancora precisa ed esplicita, di rivoltare il sistema di produzione del capitalismo, viene ora meno e lascia il posto alla 'miserevole saggezza' di chi ha abbandonato la lotta. Tale sviluppo riflette il passaggio dell'autore da piccolo titano ad impiegato d'ufficio, 'indubbiamente' sposato e con quattro figlie alle quali la mattina prepara i panini (ancora Werther) — ma riflette anche, in parte, il dissolversi della portata rivoluzionaria del movimento operaio olandese dopo il 1903 e di quello della GGB a partire dalla fine del 1906.

Nell'opera di Nescio la coscienza di questo 'generale scadimento' segue la linea che si snoda dalla partecipazione intensa ad un sogno utopico più vasto sino ad arrivare al rifiuto individuale di ogni illusione, evidenziandosi quindi nella ideologia japiana della rassegnazione sociale sublimata. Così si ha dapprima il distacco volutamente critico nei riguardi degli ideali libertari e delle vaghe attese di un 'nuovo inizio', più avanti una chiarificazione della reale impotenza di Grönloh ed amici, infine una descrizione ironica, quasi al limite del sarcasmo, delle sue e delle loro frustrazioni. Nel 1922, a quarant'anni, Nescio torna a presentarsi come Janus (dai due volti), il quarantenne impiegato di Amsterdam che, in una sera d'autunno ha la netta coscienza che 'la vita è altrove' e fa il bilancio della propria tristezza con le seguenti parole:

<sup>29</sup> I suoi *Principles of scientific management*, New York 1911, sono tradotti in olandese con molta celerità: *De beginselen der wetenschappelijke bedrijfsorganisatie*, Eindhoven 1913.

sentiva che gli mancava qualcosa ma non sapeva cosa, ( ) desiderava ardentemente qualcosa ma non sapeva cosa, ( ) voleva dire qualcosa ma non sapeva cosa (Najaar in BD, p. 61).

Hij was de man, die iets miste en hij wist niet wat, de man die iets verlangde en hij wist niet wat, de man die iets zeggen wilde en hij wist niet wat.

Ma era stato esplicito già prima:

Il fatto di non riuscire ad essere quello che voglio, di non aver voluto essere quello che sarei potuto essere, di desiderare d'aver quello che non ho e d'essere quello che non sono; di non desiderare, invece, quello che ho e di non voler essere quello che sono. E la nostalgia per un tempo passato che sono riuscito a capire solo più tardi, e l'attesa di una cosa che ha da venire ma che invece non viene mai. E la mia atroce malinconia e la mia desolata solitudine ( ). Ecco i materiali di cui mi servo per costruire la mia cattedrale (*De profundis* in BD, p. 155)<sup>30</sup>.

Uit niet te kunnen wat ik wil, uit niet te willen wat ik kon, uit te verlangen naar wat ik niet heb en naar wat ik niet ben. En uit niet te begeeren wat ik heb en niet te willen wezen waar ik ben, uit weemoed om 't verleden, dat voorbijging en eerst daarna werd begrepen en wachten op wat komen zal en nooit komt. — Uit mijn gruwzame melancholie en mijn ijzige eenzaamheid ( ), uit al deze dingen bouw ik mijn cathedraal.

Nescio: uno pseudonimo che riassume l'insufficienza di una condizione umana ben precisa, e l'insufficienza dei tentativi di cambiarla; uno scrittore che parla della sconfitta di una generazione ribelle, che non è riuscita a sapere quale fosse la via d'uscita da un frazionamento sempre più sofferto, o che, pur sapendolo, non è riuscita ad avere la forza di superarlo in una prassi veramente rivoluzionaria. I suoi personaggi, e lui con loro, sono stati 'pesati e trovati troppo leggeri'<sup>31</sup>. La sua prosa, tutta percorsa dalla

<sup>30</sup> Il passo, datato 12.10.1918, termina con un rimando esplicito alla Rivoluzione Russa.

<sup>31</sup> Per quanto ci risulta, l'ultima annotazione nesciana è la seguente 'diffida', scritta il 25.10.1956 con mano tremante: «Noi i conquistatori della terra! Al posto nostro è venuto invece Hitler.



malinconia di chi si è atteso un cambiamento che non è mai avvenuto, si basa sulla autoironia di chi sa come stanno le cose. Ed è, la sua, l'ironia sofferta di un romantico, vale a dire una copertura sin troppo sottile per una verità ed una ferita di fondo sin troppo amare.

FRANCO GROPPA

E c'è davvero ancora qualcuno in grado di credere a conquistatori del nostro tipo: noi che volevamo conquistare il mondo standocene appoggiati alla cancellata dell'Oosterpark?» (*Schrijversprentenboek*, p. 39).

[36]

VII - MATERIALI

7.1 - *Fondamentali*

- 1969 Boas-Grönloh, M. J. - Borgers, G. - Scholten, M. (a cura di): *Nescio*, nr. 14 della serie « Schrijversprentenboek » edita dal Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage, Amsterdam 1969.
- 1971 Jong, E. de - Schippers, K.: *De eenzaamheid van Nescio*, in « De Haagse Post » 17.11.1971, pp. 74-80.
- 1972 Bindels, R. ed altri: *Aandacht voor Nescio*. Fen bibliografie van de reacties op het werk en de figuur van J. H. F. Grönloh, Amsterdam 1972.
- 1974 Bindels, R.: *Nescio*, Brugge 1974.
- 1976 XY: *Nescio*, nr. 2 di « De Engelbewaarder ».

7.2 - *Secondari*

- Banning, W.: *Terugblik op het leven en de strijd van althans een deel der generatie die idealistisch-jong was aan het begin der twintigste eeuw*, Amsterdam 1958.
- Becker, F.: *Produktieve associaties en anarchisme in Nederland*, in « Wijsgerig Perspektief » (1972/73), a. 13, nr 6, pp. 300-311.
- Becker, F. ed altri: *GGB. Bedrijven in eigen beheer. Kolonies en produktieve associaties in Nederland tussen 1901 en 1958*, Nijmegen 1976.
- Cohen, I. B.: *Frederik van Eeden en de oprichting van GGB*, in « Mededelingen van het Van Eeden-genootschap » (1938), nr. 5.
- Domela Nieuwenhuis, F.: *Van christen tot anarchist*, Amsterdam 1910.
- Eeden, F. van: *Waarvan leven wij?* Nutsrede gehouden te Rotterdam 7.12.1898.
- : *Waarvoor werkt gij?* Toespraak tot werkenden gehouden te Amsterdam 14.3.1899.
- : *Binnenlandse Kolonisatie*, Amsterdam 1901.
- : *Gemeenschappelijk Grondbezit*. Een toelichting voor den arbeider, Amsterdam 1903.
- : *De blijde wereld*. Reden over mensch en maatschappij, Amsterdam 1903.

[37]

- GGB: *Tien jaren arbeid van de Vereeniging GGB*, Amsterdam s.d. (1916).
- Harmsen, G.: *Historisch overzicht van socialisme en arbeidersbeweging in Nederland*, I: *Van de begintijd tot het uitbreken van de eerste wereldoorlog*, Nijmegen s.d.
- Hoefnagels, H.: *Een eeuw sociale problematiek. De Nederlandse sociale ontwikkeling van 1850 tot 1940*, Alphen aan den Rijn 1974<sup>3</sup>.
- Hulst, H. van e altri: *Het roode vaandel volgen wij. Geschiedenis van de sociaal democratische arbeiderspartij van 1880 tot 1940*, Den Haag 1969.
- Jans, R.: *Tolstoj in Nederland*, Bussum 1952.
- Jong, A. de: *Domela Nieuwenhuis*, Den Haag 1972<sup>2</sup>.
- Jong Edz., F. de: *Het politiek leven in Nederland tussen 1901 en 1914*, Utrecht 1956.
- Jonge, J. A. de: *De industrialisatie in Nederland tussen 1850 en 1914*, s.l. 1968.
- Methöfer, J.: *De Vereeniging Gemeenschappelijk Grondbezit. Doel, middelen en organisatie*, s.l.s.d. (1909).
- Offermans, P. - Feis, B.: *Geschiedenis van het gewone volk van Nederland*, Nijmegen 1975<sup>4</sup>.
- Ortt, F.: *Menschwaardig arbeidsleven*, Soest 1919.  
—: *Denkbeelden van een christen-anarchist*, Rotterdam 1917<sup>3</sup>.
- Perdeck, A.: *Nakend op de fiets. Aspecten, evenementen, gedaanten*, Den Haag s.d. (1967).
- Quack, H.P.G.: *De socialisten. Personen en stelsels*, Amsterdam 1921-23.
- Roland Holst-Van der Schalk, H.: *Kapitaal en arbeid in Nederland*, II: Rotterdam 1932, Nijmegen s.d. (1973?).
- Rüter, A. J. C.: *De spoorwegstakingen van 1903. Een spiegel der arbeidersbeweging in Nederland*, Leiden 1935.
- Saks, J.: *De pionieren van Bussum*, in «De Nieuwe Tijd» (1902), pp. 131-144; 274-284; 470-481; 639-652; 753-770; più tardi in Id.: *Socialistische Opstellen*, V, Rotterdam 1923.
- Verbonden Schakels. Verzamelde opstellen uit het maandblad der Vereeniging Gemeenschappelijk Grondbezit*. Uitgegeven bij het dertigjarig bestaan van GGB in 1932, Utrecht 1932.
- Verweij, A.: *Frederik van Eeden*, Santpoort 1939.
- Vrankrijker, A. C. J. de: *Onze anarchisten en utopisten rond 1900*, Bussum 1972.
- Vries, J. de: *De Nederlandse economie tijdens de 20ste eeuw. Een verkenning van het meest kenmerkende*, Amsterdam-Utrecht s.d. (1973?).
- Wolff, S. de: *En toch...! Driekwart eeuw socialisme in vogelvlucht*, Amsterdam 1954.

## IL SIGNIFICATO DELL'ITALIA NELLA LETTERATURA OLANDESE DELL'OTTOCENTO

### PREMESSA.

Nella secolare storia dei rapporti tra l'Olanda e l'Italia il primo posto spetta indubbiamente a quelli politici ed ecclesiastici con Roma, imperiale prima e papale poi. Questi naturalmente s'inseriscono nel tessuto generale della storia europea e nella dialettica tra mondo germanico e mondo latino, in cui, fino al Trecento, i Paesi Bassi né politicamente né culturalmente svolsero una parte di rilievo. Come altri territori germanici essi subivano i riflessi della politica papale soprattutto nelle elezioni dei vescovi ed accoglievano nel sistema educativo gli orientamenti generali della cultura ecclesiastica, almeno fino al generalizzarsi della cultura comunale<sup>1</sup>. Tale situazione confermava sino alla Riforma protestante il prestigio culturale dell'Italia che si sintetizzava nell'idea e nel culto di Roma<sup>2</sup>, concretizzandosi sul piano quotidiano nell'adozione del latino quale lingua di cultura e nel fenomeno del pellegrinaggio, elevato a valore religioso istituzionalizzato con

<sup>1</sup> Vedansi R. R. POST, *Geschiedenis der Utrechtsche Bisschopsverkiezingen* (Utrecht 1933); R. R. POST, *Scholen en onderwijs in Nederland gedurende de Middeleeuwen* (Utrecht 1954); P. N. M. BOT, *Humanisme en onderwijs in Nederland* (Utrecht 1955); H. W. FORTGENS, *Schola latina* (Zwolle 1958).

<sup>2</sup> Si rimanda alle opere di A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo* (Torino 1882-83; 1923); F. SCHNEIDER, *Rom und Romgedanke im Mittelalter* (Monaco 1926); W. REHM, *Europäische Romdichtung* (Monaco 1960).



l'introduzione dell'Anno Santo nel 1300<sup>3</sup>. Sono stati appunto i pellegrinaggi a Roma, città santa e centro della cristianità, a fornire il quadro delle prime esperienze italiane dirette delle genti nederlandesi.

Fu un'ambasciata a Roma che diede nel 1410-11 l'occasione alla prima reazione letteraria sull'Italia di un olandese, Dirc Potter (ca. 1370-1428), importante funzionario della cancelleria dei conti d'Olanda. Egli si trattenne a Roma per molti mesi, avendo modo di osservare i costumi popolari e di confrontare la sua concezione medievale della vita con quella dell'incipiente Rinascimento. Frutto delle sue meditazioni è l'opera didascalica *Der Minnen Loep* (« Lo svolgimento dell'amore »), un trattato sui vari tipi di relazione d'amore, di cui alcuni gustosi episodi interessano la vita romana dell'epoca, come quello della consultazione della Bocca della Verità per dirimere un caso di infedeltà coniugale<sup>4</sup>. In complesso l'autore fu — o finse di essere — disgustato dai costumi amorosi dei romani. Se nella sistemazione della sua materia egli si mostra ancora ligio agli schematismi scolastici, non si può negare che le esperienze italiane abbiano sollecitato in lui nuovi interessi e non è escluso che nell'elaborazione dei suoi temi abbia tenuto presente la novellistica italiana coeva. Quel che in lui manca tuttavia è ogni traccia di influssi dell'umanesimo, che, com'è noto, s'introdusse nei Paesi Bassi con le opere di Rudolf Agricola (1444-1485) e Desiderio Erasmo, entrambi nutriti alle fonti stesse dell'umanesimo italiano, ma estraniati, nel loro culto del latino, dalla letteratura in volgare<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> H. LECLERO, *Pèlerinage à Rome et pèlerinage aux lieux saints*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XIV (1939), pp. 40-175; R. ROUSSEL, *Les pèlerinages à travers les siècles* (Parigi 1954); P. BREZZI, *Storia degli anni santi* (Milano 1949).

<sup>4</sup> DIRC POTTER, *Der Minnen Loep*, ed. P. Leendertz Wz. (Leida 1845-47), II, vss. 3207 sgg.

<sup>5</sup> H. E. J. M. VAN DER VELDEN, *R. Agricola* (Leida 1911); M. A. NAUWELAERTS, *R. Agricola* (L'Aja 1963); TH. MOMMSEN, *R. Agricola's Life of Petrarch*, in « *Traditio* », 8 (1952), pp. 367-386; P. DE NOLHAC,

Solo nella seconda metà del Cinquecento, con l'affermarsi del cosiddetto umanesimo nazionale di Coornhert (1522-1590), Carel van Mander (1548-1606), Jan van der Noot (1539-ca.1595) e Spiegel (1549-1612), i contatti diretti e indiretti con la cultura italiana si fecero fecondi anche per la letteratura olandese.

Non va trascurato, nella dinamica della scoperta di nuovi aspetti della realtà italiana, l'apporto dato dai pittori romanisti del Cinquecento e Seicento, da Jan Gossaert (ca. 1478-ca. 1533), Abraham Bloemaert (1564-1651) e Gerard van Honthorst (Gherardo delle Notti, 1590-1655) a Caspar van Wittel (Vanvitelli, 1653-1736), all'elaborazione dell'immagine letteraria dell'Italia, dati gli stretti legami spesso esistenti tra pittura e letteratura nei Paesi Bassi<sup>6</sup>. Tale apporto va cercato, innanzitutto, nell'interpretazione dei paesaggio meridionale e nell'affettuosa osservazione di scene popolari ma anche nel senso approfondito della composizione razionale dell'opera d'arte. Dopo i pellegrini, i diplomatici e gli umanisti i pittori costituivano un filone nuovo nei rapporti culturali con l'Italia, un filone che, nonostante alcune parentesi, si esaurì solo nell'Ottocento inoltrato.

Anche durante e nonostante le guerre di religione, i contatti culturali con l'Italia continuavano, favoriti dal clima di tolleranza creato dalla classe dirigente olandese, i cui membri più illustri consideravano il viaggio in Francia e Italia come la giusta conclusione dell'educazione liberale. Così Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1647), figlio di un borgomastro di Amsterdam e raffinato poeta rinasci-

*Erasme en Italie* (Parigi 1888); A. RENAUDET, *Erasme et l'Italie* (Ginevra 1954).

<sup>6</sup> G. BROM, *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw* (Utrecht/Anversa 1957); G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche schilders in Italië in de 16e eeuw; de geschiedenis van het romanisme* (Utrecht 1912); M. J. FRIEDLÄNDER, *Die niederländischen Romanisten* (Leipzig 1922); C. M. A. A. LINDEMAN, *De oorsprong, ontwikkeling en betekenis van het Romanisme in de Nederlandsche schilderkunst* (Utrecht 1928); A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer* (Marburg 1933).

mentale, si trattenne per più di tre anni, dal 1598 al 1602, a Firenze e Roma, seguito da Constantijn Huygens (1596-1687), brillante diplomatico e poeta manierista, che nel 1620 si recò in missione diplomatica nell'amica Repubblica di Venezia, sbalordendo i governanti veneziani per la perfezione e l'eleganza del suo stile italiano<sup>7</sup>. Per quanto significativi sul piano culturale e determinanti per la fisionomia della letteratura olandese del Seicento, questi contatti si situano in un quadro mutato rispetto a quello del Quattro e Cinquecento. Il culto di Roma è ormai seriamente intaccato nella sua sostanza religiosa — né l'esempio del cattolico Vondel poté risollevarlo<sup>7b</sup> — e spostato verso il piano erudito o estetico. Sia gli esteti che gli eruditi frapponevano tra sé e l'Italia del loro tempo il diaframma dei canoni della classicità, restando così lontani dai problemi reali della loro epoca. Solo Hooft con i suoi interessi storici per la Casa de' Medici e i suoi studi politici sul Parnaso del Boccalini risulta pienamente cosciente del momento storico attraversato dall'Italia. Ma l'interesse per l'Italia più spesso si rivolgeva al solo passato, come nel caso di Nicolaas Heinsius che nel 1647/48 soggiornò a Roma e Napoli col solo intento di comprare manoscritti e verificare varianti per l'edizione di testi classici<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> H. DIELS, *Constantijn Huygens en Italië*, in AA.VV., *Constantijn Huygens. Zijn plaats in geleerd Europa* (Studies van het Instituut voor intellectuele betrekkingen tussen de Westeuropese landen in de 17e eeuw I, Amsterdam 1973), pp. 142-162.

<sup>7b</sup> Cf. B. H. MOLKENBOER O. P., *Roma antica e Roma cristiana nella poesia di Vondel*, in « Studi Germanici », III (1938), pp. 225-250.

<sup>8</sup> Sui rapporti dei poeti olandesi con l'Italia ved. G. J. HOOGWERFF, *Nederlandse dichters in Italië in de zeventiende eeuw*, in « Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome », 3e reeks, VI (L'Aja 1950), pp. 39-116; B. H. MOLKENBOER, *Het Italiaansch bij Hooft en zijn kring*, in « De Beiaard », 1919, I, pp. 409 sgg.; R. O. J. VAN NUFFEL, *Hoever staan we met de studie van de invloed der Italiaanse literatuur op de Nederlandse*, in « Neophilologus », 1954, p. 85 sgg.; Su Nicolaas Heinsius e l'Italia ved. A. H. KAN, *Nicolaas Heinsius in Italië (1646-1648)*, in « Onze Eeuw », 14e jrg., III, pp. 361-390 e IV, pp. 57-75; F. F. BLOK, *Nicolaas Heinsius in dienst van Christina van Zweden* (Delft 1949).

Nel tardo Seicento poi l'ammirazione del Rinascimento s'irrigidisce nel classicismo di tipo francese, in cui il modello letterario francese si sostituisce a quello italiano: Petrarca, Tasso e Guarini, maestri ammirati da Hooft, Huygens e Vondel, cedono il posto a Corneille, Racine e Boileau. L'eccezione di Jan Baptist Wellekens (1658-1726), traduttore dell'*Aminta* e autore di un poema pastorale sull'Italia e l'Olanda (1684), e di Pieter Vlaming (1686-1734), traduttore dell'*Arcadia* di Sannazaro (1730), non cambia questa tendenza di fondo<sup>9</sup>. Né pare che il Settecento abbia riavvicinato le classi colte olandesi all'Italia come avvenne altrove in Europa, dove si perpetuava la tradizione del viaggio in Italia.

Solo verso la fine del Settecento si ravvivò quel culto dell'Italia che era poi caratterizzante per tutto l'Ottocento. Nuovo vigore, infatti, fu impresso al pellegrinaggio artistico dei pittori a Roma col rinnovarsi del classicismo sulla scia delle dottrine del sublime naturale dell'archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann e la prassi pittorica di Rafael Mengs. Diverso è il discorso per quanto riguarda la letteratura che, meno della pittura, era sincronizzata con quella europea e il cui classicismo stentò a rinnovarsi. Quando in Germania Goethe, sotto l'influsso dell'esperienza del viaggio in Italia del 1786/88, già disciplinò il movimento romantico nel senso di un neoclassicismo umanistico, scavalcando la secolare idea di Roma per scoprire nel mondo ellenico gli strati più autentici della civiltà mediterranea<sup>10</sup>, in Olanda fu ancora Willem Bilderdijk

<sup>9</sup> J. B. WELLEKENS, *Amintas, herderspel van Torquato Tasso* (Amsterdam 1715); R. PENNINK, *Silvander (Jan Baptista Wellekens) 1658-1726* (Haarlem 1957); M. S. J. COX-ANDRAU, *De dichter Pieter Vlaming*, Bussum 1976 (recensito infra pp. 213-216); J. TH. W. CLEMENS, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800)*, Groninga 1964.

<sup>10</sup> E. GRUMACH, *Goethe und die Antike* (Berlino 1949); W. REHM, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens* (Lipsia 1936; 1952<sup>3</sup> Bern); W. OTTO, *Il mito greco in Goethe e Hoelderlin*, in « Studi Germanici », II (1937), pp. 229-254.



(1756-1831) a dominare la scena letteraria col suo formalismo classicistico, mal conciliato con la sua irrequietezza romantica, determinando un ritardo letterario che solo nella seconda metà dell'Ottocento fu superato.

LINEE INTERPRETATIVE DA BILDERDIJK A COUPERUS.

*Bilderdijk.*

Anche per quanto riguarda l'immagine letteraria dell'Italia, Bilderdijk apre l'Ottocento olandese, accogliendo da una parte, con la sua ammirazione di Petrarca, Tasso e Guarini, l'eredità del barocco e promuovendo dall'altra, insieme a Rhijnvis Feith (1753-1824), il culto di un Dante romanticamente inteso<sup>11</sup>. Il rapporto di Bilderdijk con l'Italia è essenzialmente letterario e, come ha dimostrato il critico Martien de Jong, caratterizzato da un'ambiguità di fondo che oscilla tra un'ammirazione della valentia degli italiani sul piano estetico ed una censura della loro presunta leggerezza su quello etico. Tipico del suo atteggiamento sono questi versi sulla lingua italiana del 1822, ricalcati su un modello di Byron<sup>12</sup>:

«Ti amo teneramente, o lingua di desiderio e voluttà,  
Nata dalla lussuria gioconda dell'austero latino;  
Come un bacio ti fondi su morbide labbra,

<sup>11</sup> J. K. COHEN, *Dante in de Nederlandsche letterkunde* (Haarlem 1929), pp. 96-102; M. J. G. DE JONG, *Rhijnvis Feith en de Divina Comedia*, in «De nieuwe Taalgids», 1961, p. 95 sgg.; M. J. G. DE JONG, *Comprensione e incomprensione dell'Inferno di Dante*, in «Miscellanea Dantesca» (Utrecht 1965), pp. 72-88; M. J. G. DE JONG, *Taal van lust en weelde. Willem Bilderdijk et la littérature italienne* (Namur 1973), pp. 58-72.

<sup>12</sup> *Beppo, a Venetian Story*, stanza 44, in Byron, *Poetical Works*, ed. F. Page (Oxford 1970), p. 629: «I love the language, that soft bastard Latin, / Which melts like kisses from a female mouth, / And sounds as if it should be writ on satin, / With syllables which breathe of the sweet South...».

Percorrendo il cuore col potere dell'Amore.  
.....  
Ma ancor più amo voi, o toni nativi,  
Dimora di forze animate e spiriti celesti »<sup>13</sup>.

Nella sua immagine della civiltà italiana si riflette il conflitto irrisolto tra etica ed estetica che egli aveva in comune con tanti protestanti del nord, venuti a contatto con l'Italia, e che è stato espresso emblematicamente in *The marble Faun* (1860) di Nathaniel Hawthorne<sup>14</sup>.

Il superamento di questa immagine non poté non avvenire senza una presa di contatto più diretto con la realtà italiana nel solco della secolare tradizione del pellegrinaggio religioso, artistico ed erudito. Lo stimolo più importante in tale direzione, anche se non subito recepito dai letterati, venne da parte dei pittori, che, a partire dal 1780, dopo la lunga parentesi del Settecento, ripresero la tradizione dell'apprendistato artistico a Roma, spirata verso il 1715 con la fine del sodalizio dei cosiddetti *Bentvueghels*, cioè dei pittori romanisti olandesi e fiamminghi<sup>15</sup>. Tra i primi a tornare in Italia furono Daniel Dupré (1751-1817), Jean Grandjean (1752-1781), Jean Humbert de Superville (1770-1849) e Josephus Augustus Knip (1777-1847), che tutti, pur stilizzandole, basavano le loro interpretazioni pittoriche della realtà italiana su un supporto di concrete esperienze visive<sup>16</sup>. Questi a volte sentivano

<sup>13</sup> W. BILDERDIJK, *De dichtwerken* (Haarlem 1859), XIII, pp. 310-311 (= *Krekelzangen* 1822, I, p. 99): «U minne ik teër, o taal van lust en weelde, / Die 't stug Latijn in dartele ontucht teelde; / Die als de kus op malsche lippen smelt, / En 't hart doorstroomt met Liefdes algeweld. (...) / Maar meer nog u, ô Vaderlandsche tonen / Waar kracht en ziel en Hemelgeest in wonen».

<sup>14</sup> Per l'atteggiamento dei viaggiatori inglesi e svedesi verso l'Italia ved. rispettivamente C. P. BRAND, *Italy and the English romantics* (Cambridge 1957) e B. LEWAN, *Drömmen om Italien* (Stoccolma 1966).

<sup>15</sup> G. J. HOOGEWERFF, *De Bentvueghels* (L'Aja 1952).

<sup>16</sup> Su questi pittori vedasi il catalogo della mostra *Ontmoetingen met Italië. Tekenaars uit Scandinavië / Duitsland / Nederland in Italië 1770-1840* (6 nov. 1971-9 jan. 1972), Rijksmuseum, Amsterdam 1971.

anche il bisogno di dare una veste letteraria alle loro esperienze in forma di diario o relazione di viaggio, come quelli di Cornelis Kruseman (1767-1857) del 1826<sup>17</sup>, di Hendrik Willem Cramer (1809-1874) del 1832<sup>18</sup> e di Johan Philip Koelman (1818-1893) del 1863-65<sup>19</sup>. Questo tipo di letteratura minore, se manca spesso di una carica simbolica e pregi stilistici, ha per lo più il vantaggio dell'immediatezza e del valore documentario. Tra i diari con pretese letterarie spiccano per ricchezza di informazione e vivezza di rappresentazione quelli del letterato bilderdykiano Johannes Jacobus Franciscus Wap (1806-1880)<sup>20</sup> e del suddetto Johan Philip Koelman.

#### Wap.

*Mijne reis naar Rome* (Il mio viaggio a Roma, 1839) del Wap è la relazione di un viaggio di studio della primavera del 1837, in cui l'esperienza del pellegrino ha lasciato profonde tracce. Infatti, dalle notazioni sulla vita quoti-

<sup>17</sup> *Aanteekeningen van C. Kruseman, betrekkelyk deszelfs Kunstreis en verblyf in Italië, verzameld en uitgegeven door A. Elink Sterk Jr.* (L'Aja 1826).

<sup>18</sup> H. W. CRAMER, *Kunstreis door Frankrijk, Zwitserland, Italië en Engeland... ondernomen den 23 November 1831*, 4 voll., Amsterdam 1832-1838. Su di lui ved. U. THIEME/F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII (Lipsia 1913), p. 53.

<sup>19</sup> Uscite prima a puntate nella rivista *De Gids* (1863-65), poi riunite in due volumi sotto il titolo *In Rome. 1846-1851*, Arnhem 1869.

<sup>20</sup> Joannes Jacobus Franciscus Wap (1806-1880), letterato olandese, in amicizia, sin dal 1823, col poeta Willem Bilderdijk, collaborò dal 1825 al 1830 alla rivista *Belgische Muzen Almanak*, insegnò, dal 1828 al 1840 lingua e letteratura nederlandese alla Real Accademia Militare di Breda. Durante il suo soggiorno a Roma, nel 1837, gli fu conferita la laurea in filosofia all'università pontificia, la Sapienza. Collaborò anche dopo il 1840 a varie riviste e s'occupò di studi storici e letterari. Pubblicò una biografia di Bilderdijk (Leida 1874) e tradusse il *Viaggio in Oriente* di Lamartine (Breda 1835-36, 4 voll. Ved. *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, vol. V (Leida 1921), col. 1095).

diana, come le difficoltà pratiche del viaggio in carrozze scomode, l'importanza dei vetturini in funzione di ciceroni e protettori contro i banditi<sup>21</sup>, i contatti con i compagni di viaggio<sup>22</sup>, le peregrinazioni turistiche ed erudite, si stacca come tema centrale l'esperienza culturale e religiosa che conferisce al viaggio il valore di scoperta e verifica intellettuale ma soprattutto di conforto e approfondimento religioso. Questa tematica risuona già nell'esordio dell'opera: « L'Italia e Roma appartenevano già ai sogni dei miei primi incanti infantili. Tempeste dovettero scatenarsi e passare sul mio capo prima che piacesse a Dio di condurmi finalmente, dopo la morte della consorte e di un figlio, al paradiso della sua creazione... Avevo letto parecchio sull'Italia, perché pensavo di non poter andarci mai; e posso dichiarare ora di non aver trovato, tra tutti quei libri, nulla di genuino, eccetto l'opera del signor Valéry »<sup>23</sup>. Le relazioni dei viaggi di Kruseman e Cramer evidentemente non godevano grande considerazione presso Wap, perché dichiara: « Mi hanno fatto notare che finora, nella nostra lingua, nulla di originale era uscito sull'Italia... E così capii che l'edizione di queste scene avrebbe potuto giovare alla scienza e l'arte, alla cultura e la verità »<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *Mijne reis naar Rome, in het voorjaar van 1837*, 2 voll., Breda 1838-39, I, pp. 173-178.

<sup>22</sup> *Mijne reis*, I, pp. 162-172.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, pp. 1 e 3: « Italië en Rome behoorden reeds tot de droombeelden mijner vroegste kinderlijke verrukking. Wel moesten er veel stormen boven mijn hoofd uitwoeden, eer het God behaagde mij, eindelijk, ook nog over het graf van gade en kind naar het paradijs zijner schepping heen te geleiden... Ik had veel over Italië gelezen, dewijl ik dacht er nooit te zullen komen; en ik kan nu in oprechtheid verklaren, onder die lectuur niets proefhoudends te hebben bevonden, dan het werk van den heer Valéry » (*Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828*) (Bruxelles 1835).

<sup>24</sup> *Ibid.*, I, p. 3: « men heeft mij opgemerkt, dat er in onze taal tot dus verre niets oorspronkelijks over Italië in het licht was verschenen... Ik begreep dus ook, dat de uitgave dezer tafereelen van enig nut voor wetenschap en kunst, voor beschaving en waarheid zijn konde ».



Lo stato d'animo con cui Wap affrontò il suo viaggio era quello di un cattolico illuminato, che, in un momento di crisi della sua vita per la perdita della moglie e di un figlio, cercava un conforto nel vivo contatto con le civiltà del passato e del presente e perciò questo viaggio si svolse in una serie di contatti con personalità illustri del mondo della cultura e della Chiesa, quali De Lamartine, Chateaubriand, Silvio Pellico, Alessandro Manzoni, l'astronomo Feliciano Scarpellini (1762-1840) ed i pittori della colonia olandese a Roma, Alexander Teerlink (1776-1857) e Hendrik Voogd (1768-1839), tutti e due pregevoli paesaggisti nella maniera dell'accademismo francese<sup>25</sup>, ma il viaggio culminò negli incontri col padre Johannes Roothaan (1785-1853), restauratore e generale dell'ordine dei gesuiti<sup>26</sup>, il cardinale Giuseppe Mezzofanti (1774-1849), celeberrimo poliglotta e bibliotecario della Biblioteca Vaticana<sup>27</sup>, e soprattutto nell'udienza privata accordatagli dal Santo Padre Gregorio XVI (1831-1846), che fornì l'occasione di fare un esame globale della situazione della Chiesa olandese per assumere carattere pastorale nell'allocuzione in cui il Pontefice cercò di alleviare il dolore e di ravvivare la fede del pellegrino<sup>28</sup>. Uguale rilievo, per il loro carattere religioso, ha la descrizione delle solennità della Settimana Santa del 1837: « otto giorni importantissimi, pieni dell'alternarsi di gioia, mestizia, contrizione ed esaltazione... una successione dei momenti più poetici della vita della Chiesa »<sup>29</sup>. Nell'ampia descrizione dei numerosi riti, cele-

<sup>25</sup> G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome in de XIXde eeuw*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome », 2 e reeks, dl. III, pp. 149-156; *Ontmoetingen met Italië, tekenaars uit Scandinavië / Duitsland / Nederland in Italië 1770-1840*, Rijksmuseum Amsterdam 1971, pp. 25-29 e tav. 37-47.

<sup>26</sup> *Mijne reis*, pp. 17-26. Sul Roothaan vedansi inoltre P. ALBERS, *Roothaan en de voornaamste lotgevallen zijner orde*, 2 voll., L'Aia 1912 e L. DE JONGE, *J. Ph. Roothaan*, Wassenaar 1934.

<sup>27</sup> *Ibid.*, II, pp. 27-39.

<sup>28</sup> *Ibid.*, II, pp. 63-71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, I, p. 246: « acht hoogstbelangrijke dagen, vol afwis-

brati con tutto lo splendore e la magnificenza di processioni, cortei e canti corali, Wap, pur nell'intima partecipazione, conserva la precisione dell'osservatore esperto e attento che solo raramente indulge a effusioni liriche come quelle a proposito del *Miserere* di Gregorio Allegri (ca. 1584-1652): « che sentiamo risonare e rimbombare sotto le alte volte... Dalla notte sacra fluisce la preghiera: ' Signore, pietà ', come una corrente di armonie che riempie e trascina gli animi di tutti; e si sviluppa una modulazione, fusione, un innalzamento e abbassamento dei toni che si impossessa dell'animo, trasportandolo in celeste rapimento al di sopra del terrestre »<sup>30</sup>.

L'emozione religiosa, per quanto sincera, non offusca l'osservazione critica di questo autore. Tutta la imponente grandezza della Basilica di San Pietro non riesce a sopraffare il senso estetico che, con la severità di chi è educato coi canoni del classicismo, così giudica della costruzione barocca: « In S. Pietro è la grandezza che per primo impressiona e schiaccia chi entra; più tardi quando ci si è un po' familiarizzati con quella sensazione, viene presa in considerazione la bellezza e questa difficilmente riesce a sostenersi, salvo nell'offrire le parti distinte, ognuna per sé, ma l'insieme non è bello... né può essere bello perché vi manca l'Unità »<sup>31</sup>.

seling van vreugde, weemoed, rouwe en verheerlijking: het is eene zamenschakeling van wat de Kerk meest dichterlijk oplevert».

<sup>30</sup> *Ibid.*, I, pp. 254-255: « 't welk men hoort rollen en galmen langs de gewelven... Als uit heiligen nacht vloeit de bede: ' Heere, erbarm u onzer!' gelijk een stroom van harmonie die aller gemoed vervult en meeslept; en er ontwikkelt zich eene afwisseling, zamensmelting, verheffing en daling van toon, die 't harte vermeestert, en in hemelsche verrukking verre boven de aarde heenvoert ».

<sup>31</sup> *Mijne reis*, I, p. 281: « In St. Pieter (is het) de grootte (die) het eerst den binnentredende aangrijpt en verplet; later als hij met dat denkbeeld wat gemeenzamer is geworden, komt de Schoonheid in aanmerking, en deze kan zich moeilijk staande houden, tenzij door het aanbieden van de onderscheidene deelen, ieder op zichzelf, maar het Geheel is niet schoon... en kan ook niet schoon zijn, omdat er de Eenheid aan ontbreekt ».

Anche sul piano politico tutta la riverenza verso la grandezza del passato non implica per lui un vieto tradizionalismo. In questo libro di un pellegrino alla ricerca delle sorgenti della propria fede leggiamo anche queste parole timidamente liberali: « anch'io sono dell'opinione che lo spirito Repubblicano trionferà sulle vecchie forme della Monarchia; la tendenza dell'epoca porta in quella direzione; ma De Lamennais crede vicino il momento di quella grande soluzione; io, invece, l'intravedo solo in un avvenire lontano »<sup>32</sup>.

Il suo atteggiamento verso i problemi della sua epoca si rivela chiaramente nei suoi rapporti con Silvio Pellico e Alessandro Manzoni. Grande ammiratore dell'autore de *Le mie Prigioni* (1832), ne aveva letto e riletto, ancora in Olanda, le opere, traducendo nel 1833 il *Discorso dei doveri degli uomini*. Appena arrivato a Torino, si fece annunciare presso l'autore italiano che, prima delle nove del mattino del 4 marzo 1837, venne a trovarlo in albergo. Tra i due scrittori si stabilì immediatamente un clima di simpatia e di confidenza, se non di identificazione reciproca. Wap rese partecipe l'amico delle dolorose perdite subite e Pellico cercò di rincorarlo, additandogli la forza della fede che egli stesso aveva sperimentato nei dieci anni di prigionia nelle carceri austriache dello Spielberg: « Il cattolicesimo — disse — è venuto a visitarmi nel carcere; là ho ritrovato la pace; là ho imparato che fuori della Chiesa non esiste né bellezza, né verità, né alcun bene »<sup>33</sup>. C'è nei due autori un medesimo senso di umanità e di attaccamento alla libertà, umiliato dal dispotismo dei regimi vigenti. È come se si sentissero ambedue le ali tar-

<sup>32</sup> *Ibid.*, I, pp. 33: « ook ik ben van gedachte, dat de Republikeinsche geest zal zegepralen over de oude vormen der Monarchie; de strekking van den tijd geleidt daar henen; maar de Lamennais meent het oogenblik dier groote oplossing nabij; ik, daarentegen, bespeur het eerst in de verre toekomst ».

<sup>33</sup> *Ibid.*, I, p. 104: « Het Catholicismus — zoo sprak hij — heeft mij in den kerker komen opzoeken; dáár heb ik de rust hervonden; dáár heb ik geleerd, dat er buiten de Kerk geen schoon, geen waar, geen goed bestaat ».

pate dalla crudeltà del destino che li aveva colpiti e si ripiegassero su sé stessi nell'attesa di un avvenire diverso: « se mi domandate come la nuova società verrà fuori dalle rovine di quella vecchia, vi debbo dire, non lo so; ma è certo che andremo incontro ad una totale dissoluzione di tutte le nostre strutture sociali, e quando questa ci sarà, il tempo avrà già pronto tutto l'edificio nuovo, e sarà qualcosa di totalmente diverso da quello che noi ci possiamo immaginare; altrettanto impossibile, infatti, era per gli antichi farsi l'idea di una società in cui la schiavitù sarebbe stata abolita: eppure il cristianesimo ha realizzato quell'opera miracolosa là dove poteva metter radice. Crediamo, confidiamo, preghiamo »<sup>34</sup>. Il presente offriva al loro idealismo pochissimo spazio, rendendo sospetto ogni serio discorso politico. Sintomatico è il fatto che Wap, per delicatezza, non osò chiedere all'amico torinese la vera causa della sua prigionia<sup>35</sup>.

Il momento storico in cui Wap giunse in Italia era quanto mai infelice e frustrava il suo desiderio di un colloquio aperto. Deludente si rivelò senz'altro l'incontro,

<sup>34</sup> *Mijne reis*, I, pp. 33-34: « wanneer gij mij vraagt, hoe zal de nieuwe maatschappij van achter de puinhoopen der oude te voorschijn treden, zoo moet ik u zeggen, ik weet het niet; maar zeker is het, dat wij eene algeheele ontbinding van onze maatschappelijke vormen te gemoet treden, en wanneer deze daar is, zal de tijd het gansche nieuwe gebouw reeds gereed hebben, en dat zal geheel iets anders zijn, dan wij 't ons kunnen voorstellen; even onmogelijk konden immers de ouden zich het denkbeeld vormen eener maatschappij, waarin geene slaven meer zouden gevonden worden: evenwel het Christendom heeft dat wonderwerk verwezenlijkt daar, waar het wortel kon schieten. Laat ons gelooven, vertrouwen en bidden ».

<sup>35</sup> *Ibid.*, I, p. 106: « Hoeveel grond tot vertrouwelikhed Pellico mij ook inboezemde, zoo verbood gevoel van kieschheid mij toch, naar de ware reden zijner gevangenzetting te vragen; hij haalde, al wandelende zelf er van op, en zeide, dat hij zich dienaarangaande, om anderer wille, tot een streng stilzwijgen verplicht had » (Per quanto Pellico mi desse motivi di familiarità, un senso di delicatezza mi vietò di chiedere il vero motivo della sua prigionia; durante la passeggiata egli stesso vi accennò e disse che, per amore altrui, s'era imposto uno stretto silenzio).



avuto l'8 giugno 1837 col Manzoni, che si svolse in un clima piuttosto freddo, anche per l'atteggiamento distante dell'interlocutore milanese. Si parlava del caso Lamennais, lo scrittore cattolico francese in conflitto col Papa per le sue opere *Paroles d'un croyant* (1832) e *Les affaires de Rome* (1836). Manzoni si mostrò estremamente ligio al Papa e condannò in generale ogni tendenza a rinnegare le autorità costituite. La sua involuzione coinvolgeva anche il giudizio sulle proprie opere. Wap credette fargli cosa gradita parlandogli della traduzione olandese de *I promessi sposi*, ma Manzoni gli fece capire « di non avere più molta simpatia per quel suo romanzo e che, probabilmente, non avrebbe mai più intrapreso opere del genere. È così difficile, disse, restare sempre entro i limiti del severo dovere dell'autore, cioè di non lasciarsi mai sfuggire qualche espressione che possa offendere la verità o i buoni costumi »<sup>36</sup>. Il moralismo conformistico di Manzoni creò una distanza tra i due scrittori e la speranza, nutrita dal

<sup>36</sup> *Ibid.*, II, p. 298-299: «(zoo gaf hij mij evenwel ronduit te kennen), weinig meer met dien Roman op te hebben, en dat hij hoogstwaarschijnlijk nimmer dergelijke werken meer ondernemen zou. Het is zoo moeielijk, zeide de groote man, altijd binnen de palen van den strengen schrijverspligt te blijven, dat wil zeggen, nooit zich eene enkele uitdrukking te laten ontglippen, die waarheid of zeden zou kunnen kwetsen». Le affermazioni del Manzoni, che in seguito furono sistemate nel trattato *Del romanzo e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845), sono perfettamente in linea con quanto egli disse, nel 1831, al dantista tedesco Karl Witte. Vedasi a proposito M. Montinari, *Goethe und Manzoni*, in *Studi Germanici*, IX (1971), pp. 417-418: «Nachdem Witte die Abneigung Manzonis beschrieben hat, auch nur von seinen dichterischen Werken zu sprechen, kommt er auf die damals noch nicht fertige Abhandlung über den historischen Roman zu sprechen: 'Der Zweck der Abhandlung' — schreibt Witte — 'ist nämlich kein anderer als der, den historischen Roman, das historische Schauspiel usw., als verwerfliche Zwitter von Geschichte und Poesie, von Wahrheit und Lüge zu brandmarken. Ein stundenlanges Gespräch über diesen Gegenstand bekundete immer wieder die unbeugsame Entschiedenheit, mit der Manzoni bei dem Satze beharrte, jede Erzählung könne nur entweder Wahrheit oder Lüge sein, und alle Lüge sei und bleibe unmoralisch».

Wap, di trovare una congenialità nel grande milanese andò delusa.

L'atteggiamento illuminato di Wap risulta anche dal suo interesse per le scienze naturali e lo studio delle lingue. A Genova si fece introdurre dal console d'Olanda, il signor Alewijn, presso alcuni illustri scienziati dell'università: il medico Euandro Accame studioso del colera, Valentini, professore di Filosofia, e Spotorno di Letteratura latina; alle lezioni degli ultimi due dedicò persino una mattinata<sup>37</sup>. A Roma fece una visita all'Accademia dei Lincei, dove incontrò il professor Feliciano Scarpellini, esperto di astronomia. Con molto senso di umorismo riferisce di questa visita. Il professor Scarpellini era solito fabbricare di persona gli strumenti ottici e aveva installato il suo osservatorio sul tetto del Palazzo Senatorio in Campidoglio, conservandovi una ricca collezione di specchi molati da lui stesso. Una volta un inglese gli aveva rivolto la domanda se un telescopio che gli era stato mostrato, fosse di fabbricazione inglese. Scarpellini gli chiese di far vedere le sue mani. Quando l'inglese glielne porse, disse il vecchio: «Guardi anche le mie, tutti e due abbiamo dieci dita. Perché la mano italiana sarebbe meno adatta alla lavorazione tecnica di quella inglese»<sup>38</sup>.

A Roma non perse, poi, l'occasione di fare la conoscenza del cardinale Giuseppe Mezzofanti, definito da Lord Byron «un prodigio linguistico e un poliglotta ambulante»<sup>39</sup>. Wap lo incontrò nella Biblioteca Vaticana, di cui

<sup>37</sup> *Mijne reis*, I, pp. 144-146.

<sup>38</sup> *Ibid.*, II, p. 90: «Nog onlangs had een Brit zijn kabinet bezocht, en, een zeer fraaijen telescoop lang beschouwd hebbende, zeide hij: 'dat is Engelsch werk?' — Scarpellini vroeg, of hij zijne handen eens mogt zien, en toen de Engelschman ze hem toestak, zeide de goede grijsaard minzaam: 'zie gij nu ook de mijne; — wij hebben ieder tien vingers; waarom zou dan de Italiaansche hand minder dan de Engelsche voor kunstbewerking geschikt zijn?'». Su Feliciano Scarpellini (1762-1840) ved. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma 1936), vol. XXXI, p. 13.

<sup>39</sup> BYRON, *A Self-Portrait, Letters and Diaries* (1798 to 1824), ed. P. Quennel (Londra 1950), II, p. 628 (= *Detached Thoughts*, Octo-

era vice-direttore, e dichiara che all'epoca della sua conoscenza Mezzofanti era padrone di ben settanta lingue. Il cardinale gli rivolse la parola in inglese, ma, apprendendo che Wap era olandese, passò immediatamente al dialetto di Bruxelles che aveva imparato da uno studente fiammingo. Si lamentò poi della mancanza di strumenti didattici per imparare il nederlandese, avendo dovuto usare una grammatica piuttosto antiquata del 1723, ma eccellente per l'epoca in cui fu scritta, perché di mano del geniale filologo Lambert ten Kate (1674-1731), famoso per i suoi studi di linguistica comparata<sup>40</sup>. Dichiarò, inoltre, di aver letto in originale opere di Jacob Cats (1577-1660) e di Joost van den Vondel (1587-1679), ma, a gran dispiacere di Wap, nulla di Bilderdijk. Il rilievo dato da Wap alle conoscenze linguistiche di Mezzofanti testimonia il suo interesse per la promozione delle conoscenze linguistiche e letterarie. A più riprese il suo discorso torna su questioni di traduzioni riuscite o fallite — tra i fallimenti deplora quella de *Le mie prigioni* del Pellico in nederlandese<sup>41</sup> — e sulla diffusione delle letterature moderne in genere. Con Manzoni deplora la mancanza di una traduzione delle opere del Tasso in nederlandese e, quando l'autore milanese gli domanda perché « Bilderdijk, l'uomo che mi descrivete come un'enciclopedia ambulante, un poeta

ber 15th 1821, no. 53): « I do not remember a man amongst them (the literary men, JHM), whom I ever wished to see twice, except perhaps Mezzophanti, who is a Monster of Languages, the Briareus of parts of speech, a walking Polyglott and more, who ought to have existed at the time of the tower of Babel as universal Interpreter He is indeed a Marvel — unassuming also ». Su Giuseppe Mezzofanti (1774-1849) ved. *Grote Winkler Prins Encyclopedie*<sup>6</sup>, 13, p. 637.

<sup>40</sup> Le sue opere principali sono *Gemeenschap tussen de Gotische spraeke en de Nederduytsche* (Amsterdam 1710) e *Aenleiding tot de kennisse van het verhevene deel der Nederduytsche sprake*, 2 voll. (Amsterdam 1723), che è appunto la 'grammatica' usata dal Mezzofanti. Su Lambert ten Kate ved. *Grote Winkler Prins Encyclopedie*<sup>7</sup>, 70, p. 714.

<sup>41</sup> Si tratta di Silvio Pellico, *Tien jaren gevangenis, of gedenkschriften*. Naar de Fransche vertaling van het oorspronkelijke Italiaansch, Amsterdam J. C. van Kesteren, 1834.

e linguista senza pari, non l'abbia fatto », non sa rispondere che con un « È vero, ma... purtroppo... — cioè con l'aggiunta di alcuni punti esclamativi »<sup>42</sup>.

Per il suo interesse verso i vari aspetti dell'attività scientifica e culturale in Italia Wap occupa una posizione isolata tra i diaristi e, pur nei limiti del suo mondo culturale, si fa conoscere come accorto mediatore tra la cultura italiana e quella olandese, non, come accadeva per lo più, in senso unico, recependo solo il patrimonio italiano ma nella piena reciprocità del dare e ricevere.

Anche nell'ambito della diaristica di tendenza cattolica l'opera di Wap si distingue per la sua tendenza all'obiettività e la sua tolleranza. Il suo cattolicesimo cerca ancora una riconciliazione con la cultura moderna. Nell'ultimo quarto del secolo, quando la lotta tra Chiesa e cultura moderna è entrata in una fase più acuta, le memorie dello Schaepman (1844-1902), l'emancipatore politico della minoranza cattolica olandese, testimoniano un cattolicesimo militante, apologetico a difesa del Papa, anche come sovrano temporale, e l'interesse per l'Italia si restringe all'ambito specificamente ecclesiastico<sup>43</sup>.

#### Koelman.

Sempre nel filone diaristico le elaborate memorie del pittore Jan Philip Koelman<sup>44</sup>, pubblicate prima in *De Gids*

<sup>42</sup> *Mijne reis*, II, p. 300: « Waarom heeft uw Bilderdijk dat niet gedaan? — de man, dien gij mij als een wandelende Encyclopedie, als Dichter en Taalkenner zonder weêrgae, schetst, zou juist voor de taak van een Dante en een Tasso berekend zijn geweest! » — 't Is waar, doch... helaas! ... — dat is, met eenige uitroepetekens er achter, al, wat op zulke aanmerkingen te zeggen valt ». Cfr. n. 81.

<sup>43</sup> H. J. A. M. SCHAEPMAN, *De Piusfeesten te Rome, 10-12 april 1869. Losse herinneringen* (Haarlem 1869); H. J. A. M. SCHAEPMAN, *Rome. Een woord ter gelegenheid der laatste gebeurtenissen* (Haarlem 1870). Su Schaepman ved. G. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* (Den Bosch 1973), III, pp. 524-527.

<sup>44</sup> Johan Philip Koelman (L'Aja 1818 - L'Aja 1893), pittore, scultore e architetto olandese, allievo di Cornelis Kruseman, oscillò



(1863-65) e poi (1869) riunite in due volumi sotto il titolo *In Rome, 1846-1851*, rappresentano un notevole progresso della conoscenza dell'Italia reale sotto il profilo politico. Superando il momento erudito e turistico, esse ci danno l'idea della vita reale a Roma in un momento storico cruciale, quello dei primi anni del pontificato di Pio IX con le sue speranze di un regime più liberale, l'eroica lotta per la difesa della Repubblica Romana e il ritorno della reazione, tutto in un arco di tempo che va dal 1846 al 1851. Il valore storico di questa relazione è già da tempo riconosciuto e utilizzato<sup>45</sup>. Qui si tratta di inserirla nel profilo della tematica italiana nella letteratura olandese, e possiamo constatare che, rispetto a Wap, Koelman, che visse a Roma dal 1844 al 1857, risulta più coinvolto nei problemi dell'Italia risorgimentale, la cui lotta per il raggiungimento dell'indipendenza nazionale viene da lui paragonata con quella dell'Olanda nel Cinquecento: « Radetzky e i suoi Croati in Italia, Alba e le sue bande nei Paesi Bassi, — le due situazioni sono perfettamente identiche<sup>46</sup>. La sua simpatia per la causa della Repubblica Romana si traduce, durante l'assedio di Roma del 1849, in partecipazione attiva, come membro delle Guardie Civiche, insieme al fra-

nelle sue opere tra classicismo e romanticismo. Sin dal 1861 era professore, poi, sin dal 1870, direttore dell'Accademia di Arti Figurative dell'Aja. Ved. G. J., HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome in de XIXde eeuw*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome », 2e reeks, vol. III, pp. 149-156.

<sup>45</sup> Soprattutto da G. M. TREVELYAN, *Garibaldi's defence of the Roman republic 1848-1849* (Londra 1907) e H. ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, *De held en de schare. Een verbeelding van Garibaldi en de Italiaansche vrijheidsbeweging* (Amsterdam 1920). Esiste una traduzione italiana dell'opera di Lilian Pennington de Jongh: Jan Philip Koelman, *Memorie romane*, a cura di Maria Luisa Trebiliani, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Biblioteca Scientifica, ser. II, Fonti, voll. XLVI-XLVII (Roma 1963).

<sup>46</sup> J. PH. KOELMAN, *In Rome. 1846-1851* (Arnhem 1869), I, p. 333: « Radetzky en zijne Kroaten in Italie, Alva en zijne spaansche benden in de Nederlanden, — beide toestanden zijn geheel dezelfde ».

tello Jan Hendrik Koelman (1820-1887). Attestandosi su posizioni radicali, egli dichiara sin dall'inizio del papato di Pio IX il proprio scetticismo verso le accese speranze di un governo pontificio riformato, nutrite dagli amici romani, e considera le teorie dell'abate Gioberti sul *Primato morale e civile degl'Italiani* (1843) « belle rappresentazioni, concepite romanticamente... ma non logicamente »<sup>47</sup>. Altrettanto diffidente si mostra nei confronti delle intenzioni della monarchia piemontese, e del re Carlo Alberto in particolare, a cui attribuisce « intenzioni egoistiche e paura per i liberali »<sup>48</sup>. Tutta la sua ammirazione va invece alla figura cavalleresca di Giuseppe Garibaldi, vera « spada d'Italia »<sup>49</sup>. Sotto la sua guida Roma rompe col suo passato repressivo e si apre alla civiltà moderna: « Roma, quel grande monastero, dove non si può percorrere una strada senza incontrare preti, cardinali in splendide carrozze, con lacchè stranamente agghindati, che appartenevano completamente al secolo passato, gesuiti che camminavano sempre per tre con lunghi mantelli e cappelli colossali, con le mani congiunte e lo sguardo fisso, come se il mondo non gli importasse, quella Roma aveva tolto dalle sue porte la parola Clausura »<sup>50</sup>. Egli si compiace di veder aboliti antichi privilegi come quello della mano morta ecclesiastica, diventato nocivo al progresso economico: « Furono emanati regolamenti sui possedimenti e denari passati all'arbitrio della manomorta. Quella

<sup>47</sup> *Ibid.*, I, p. 141: « fraaije schilderungen, romantisch gedacht... maar niet logisch ».

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, p. 299: « zelfzuchtige bedoelingen en vrees voor de liberalen ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, II, p. 239.

<sup>50</sup> *Ibid.*, I, pp. 265-266: « Rome, dat groote klooster, waar men geen straat ver gaan kon zonder priesters, kardinalen in hunne prachtige ekwipaaden, met zonderling uitgedoste lakkeijen, die geheel in de vorige eeuw te huis behoorden, jezuiten die altijd drie naast elkander met lange mantels en kolossale hoeden op, met gevouwen handen en strakken blik daar heen gingen... alsof de wereld hun niet aanging, te ontmoeten, dat Rome had het woord Clausura van hare poorten gewischt ».

manomorta è una denominazione molto esatta, data dal governo ecclesiastico alle entrate dei monasteri ed altri enti ecclesiastici; quelle enormi entrate rimanevano sempre in proprietà al monastero... le spese sono pochissime e le entrate rilevanti; quelle entrate inutili quindi sono morte. Non servono e si accumulano<sup>51</sup>... Un altro miglioramento che fu approvato generalmente dai liberali e che era stato richiesto ai Triumviri mediante una petizione pubblica, era la decisione di togliere il monopolio dei sali e tabacchi, che da anni era stato in mano al principe Alessandro Torlonia e ora per decreto fu dichiarato proprietà dello stato<sup>52</sup>. In breve tempo il governo repubblicano progettò ammodernamenti del sistema produttivo mediante l'introduzione della macchina a vapore e l'agevolazione di capitale straniero, soprattutto inglese: « Si parlava della costruzione di ciminiere per macchine a vapore, cosa molto strana qui che prima non era stato permesso. Nei dintorni si parlava di mulini a vapore e già erano arrivati inglesi per trattarne col governo. Anche questi erano più che necessari. Al governo pontificio erano già state fatte più volte delle proposte da parte di società straniere, ma erano state sempre respinte; per tanto tempo si era fatto in un modo e bisognava fare allo stesso modo anche nell'avvenire »<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, I, p. 267: « Er werd orde gesteld op de bezittingen en gelden aan de willekeur der mani morte (de doode hand) overgeleverd. Die doode hand is een zeer juiste benaming door de priesterregering gegeven aan de inkomsten van kloosters en andere geestelijke lichamen; die enorme inkomsten bleven altijd eigendom van het klooster... de uitgaven zijn zeer weinig en de inkomsten groot, die nuttelooze inkomsten zijn dus dood. Zij dienen niet en hoopen zich op ».

<sup>52</sup> *Ibid.*, I, p. 309: « Eene andere verbetering, die door de liberalen algemeen goedgekeurd werd en waartoe de Triumvirs door onderteekende lijsten werden aangezocht, was het afnemen van het monopolie op het zout en de tabak. Sedert jaren in handen van Torlonia, werd dit thans bij besluit staats eigendom verklaard ». Su Alessandro Torlonia ved. *Enc. It.*, XXXIV (Roma 1949), p. 46.

<sup>53</sup> *Ibid.*, I, p. 269: « Men sprak van schoorsteenen bouwen voor stoommachinen, dat was daar iets zeer vreemds, en mogt vroeger

Antiaristocratico, Koelman manifesta il proprio disappunto sull'atteggiamento dell'ambasciatore olandese presso la S. Sede, conte Augusto de Liedekerke de Beaufort (1792-1855), « un uomo che riusciva ad accordare in maniera singolare l'aristocrazia del passato col modo di vivere di un *vieux garçon* »<sup>54</sup>, accusandolo di aver dato prova di eccessiva lealtà verso il governo pontificio, per aver seguito il papa nel suo esilio a Gaeta<sup>55</sup>.

L'evocazione della vita romana nelle memorie di Koelman è coerente con le sue simpatie democratiche e oscilla, come nella sua pittura<sup>56</sup> tra il quadretto di genere, il ritratto stilizzato e la scena eroica. Essendo lo scopo di queste memorie non tanto l'elaborazione degli appunti di un artista quanto la rappresentazione del destino politico di Roma<sup>57</sup>, non bisogna cercare in esse le consuete osservazioni dello studioso o artista distaccato bensì il riflesso della dinamica politica in un momento della vita romana in cui i contatti tra stranieri e italiani s'intensificavano e le barriere di nazione e classe venivano a cadere, come

---

niet gebeuren. Men praatte in de omstreken over stoommolens. Reeds waren er Engelschen om daarover met het gouvernement te onderhandelen. Ook die waren allernoodzakelijkst: Reeds meermalen waren aan het pausselijk gouvernement daartoe voorstellen gedaan door vreemde compagniën, steeds waren zij geweigerd, men had het zoo lang zoo gedaan en zou het dus ook voor het vervolg zoo doen ».

<sup>54</sup> *Ibid.*, II, p. 130: « De ambassadeur was een man die op zonderlinge wijze de aristocratie van vroegere tijden met de leefwijze van *vieux garçon* wist te vereenigen ». Per un giudizio più spassionato ed equo su questo diplomatico dalle opinioni moderate ved. la prefazione di Alberto M. Ghisalberti all'edizione dei dispacci diplomatici di Augusto de Liedekerke de Beaufort, *Rapporti delle cose di Roma* (1848-1849), Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, serie II, Fonti, vol. XXV (Roma 1949), pp. IX-XVIII.

<sup>55</sup> *In Rome*, II, p. 297.

<sup>56</sup> Ved. a proposito J. KNOEF, *Van Romantiek tot Realisme* (L'Aja 1947); P. A. SCHEEN, *Honderd jaar Nederlandsche schilder-, genre- en portrettekenkunst* (L'Aja 1946).

<sup>57</sup> *In Rome*, I, p. 291.



durante il bombardamento della notte del 25 giugno 1849, che spinse il pittore fuori di casa per ripararsi sotto un portone, insieme a « donne e bambini che si confondevano, vestiti a metà e coi capelli svolazzanti... L'androne si presentò presto come una corsia... Pur abitando vicino, non conoscevo la gente. A Roma si affitta un piano o una parte di un piano senza preoccuparsi di chi abita sopra o sotto »<sup>58</sup>.

Nella moltitudine di accadimenti riferiti e di considerazioni politiche l'autore a volte arresta la narrazione, fissando lo sguardo da pittore su una scena d'insieme che sembra compendiare la tumultuosa vita di una città in stato di guerra e sublimando, seppure incidentalmente, l'ansia e l'orrore della battaglia nel momento estetico, per poi tornare alla realtà dei cannoni: « O Philip Wouwerman<sup>59</sup>. Se tu avessi visto quei gruppi di soldati e borghesi brulicanti, vestiti e armati in maniera così diversa! quel gruppo principale, rappresentante il generale (cioè Garibaldi) con il suo stato maggiore, quasi del tutto avvolto in uniformi rosse e mantelli bianchi... quella porta della città coperta di materassi, dalla quale sporgeva qua e là un ornamento o un angelo scolpito — quel muro antico con torri e merli pieno di borghesi armati... E più sullo sfondo, quei colli coperti di ville e pini, dove il cannone romba e i fucili strepitano, — e tutto l'insieme illuminato dallo splendore del sole italiano... Che soggetto sarebbe

<sup>58</sup> *Ibid.*, II, pp. 216-217: « vrouwen en kinderen, die half gekleed, met vliegende haren, verward door een liepen... Het gewelf vertoonde zich weldra als eene groote ziekenkamer... Hoewel ik slechts twee huizen verder woonde kende ik de menschen niet. Te Rome huurt men een verdieping of een gedeelte er van, zonder zich veel te bekommeren, wie er onder of boven woont ».

<sup>59</sup> Philip Wouwerman (1619-1668), paesaggista olandese, pittore anche di scene di battaglie e quadri di genere, allievo di Frans Hals. Ved. D. J. Kok, *Wahrheit und Dichtung in den Reiter-und Pferdegemälden und Zeichnungen berühmter holländischer Maler* (Giessen 1933) e W. STECHOW, *Dutch landscape painting of the 17th century* (Londra 1966).

stato per te! »<sup>60</sup>. Ma sono momenti rari<sup>61</sup> in questa narrazione, che è portata avanti dal flusso degli avvenimenti politico-militari, in cui la tranquilla vita dell'artista è sommersa dagli imperativi del momento: « È da meravigliarsi che un artista a sé stante lasci da parte sempre di più il suo pennello in quella metropoli così piena di movimento, entusiasmo e attività serie? »<sup>62</sup>.

In questa immagine di Roma la città appare non nella veste storico-artistica in cui l'hanno osservata tanti visitatori stranieri ma nella realtà della sua vita etico-politica, in cui i palazzi servono da rifugio o cadono sotto le bombe, le strade sono percorse da folle di dimostranti e le chiese ospitano feriti<sup>63</sup>. I suoi abitanti appaiono come patrioti amanti della libertà e del progresso e, col racconto dei fatti, l'autore confuta il pregiudizio di tanti stranieri, formulato dal colonnello Leblanc: « Mais les Italiens sont des poltrons, ils ne se battent pas »<sup>64</sup>; gli altri, i reazionari, i 'neri' e i loro clienti, quella 'buona gente', « lachè, cuochi, tutta quella specie di gente che è completamente *dipendente* e che bacia la mano di chi li picchia, a

<sup>60</sup> *In Rome*, II, p. 73: « O! Philip Wouwerman! Indien gij die groepen van door elkander woelende soldaten en burgers, op zoo verschillende wijzen gekleed en gewapend, gezien had! die hoofdgroep, voorstellende den generaal met zijn staf, bijna geheel in roode uniformen en witte mantels, — die door matrassen bedekte stadspoort, waar hier en daar een ornament of een gebeeldhouwde engel der versieringen uitstak — dien antiëken muur met torens en crenaux vol gewapende burgers... En meer op den achtergrond, die heuvelen met villa's en pijnboomen bedekt, waar het kanon buldert en het geweervuur ratelt, — en dat alles verlicht door Italië's schitterende zon... Welk een onderwerp ware dit voor u geweest! ».

<sup>61</sup> Ved. anche o.c., II, p. 43.

<sup>62</sup> *Ibid.*, II, p. 8: « Is het wonder dat een op zich zelf staand artist, in die wereldstad zoo vol beweging, geestdrift en ernstige drukte, meer en meer zijn penseel liet rusten? ».

<sup>63</sup> Ved. o.c., II, pp. 107-114 con descrizione dell'ospedale, improvvisato nella Chiesa di S. Pietro in Montorio.

<sup>64</sup> *Ibid.*, I, p. 347.

patto che ci guadagni»<sup>65</sup>, fanno soltanto da sfondo, tramano di nascosto contro la libertà, si disonorano appoggiandosi sulle armi straniere o approfittano della superstizione della gente.

A parte certa faziosità anticlericale, la descrizione che Koelman offre della società romana è equilibrata e attenta e arricchisce la memorialistica olandese di un punto di vista realistico ed idealistico al contempo, realistico nell'analisi e nella rappresentazione, idealistico nell'ethos liberale e nella fede del progresso civile che accomuna le nazioni.

*Bosboom-Toussaint.*

Una fusione di idealismo e realismo, così caratteristica di tanta prosa del romanticismo borghese dell'epoca *Biedermeyer*, contrassegna anche le opere di tematica italiana della romanziera Anna Louise Bosboom-Toussaint (1812-1886)<sup>65b</sup>, la quale, pur non avendo mai visitato l'Italia, si è occupata a più riprese dei problemi di fondo della società italiana nei suoi romanzi storici *Engelschen te Rome* (Inglese a Roma, 1839) e *De graaf van Pepoli* (Il conte di Pepoli, 1860), che trattano episodi del pontificato di papa Sisto V (1585-1590), situati rispettivamente a Roma e a Bologna. La sua partecipazione diretta alla problematica contemporanea si manifesta nel prologo ed epilogo del racconto d'argomento veneziano *De triomf van Pisani* (il trionfo del Pisani, 1861), in cui, muovendosi dalla critica al dispotismo dei regimi del primo Ottocento, parteggia apertamente per il moto risorgimentale, esprimendo la sua ammirazione per la figura eroica di Garibaldi, riconoscendo

<sup>65</sup> *Ibid.*, II, p. 277: « lakkeijen, koks, al die soort van menschen die geheel en al afhankelijk zijn en de hand kussen van iedereen die hen afranselt, mits zij er maar wat bij verdienen ».

<sup>65b</sup> Sulla sua opera ved. G. P. M. KNUVELDER, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* ('s Hertogenbosch 1973), III, pp. 345-359; 424-426. J. M. C. BOUVY, *Idee en werkwijze van Mevrouw Bosboom-Toussaint* (Rotterdam 1935).

in lui, sotto la viva impressione della Spedizione dei Mille, l'artefice dell'unificazione dell'Italia, il propugnatore di una giusta causa dalla statura di un Guglielmo d'Orange e di un Guglielmo III: « e finché noi, olandesi, non possiamo né vogliamo rimuovere dalla nostra storia Guglielmo d'Orange e Guglielmo III, non abbiamo il diritto di guardare con disprezzo, scandalo o con un sorriso Garibaldi e gl'Italiani, perché essi vogliono almeno tentare di formare uno stato indipendente e concorde dalle regioni deformate e divise della loro patria »<sup>66</sup>. Eppure il suo parteggiare per il Risorgimento non è esente del dubbio che motivi egoistici di ambizioni e calcoli politici possano offuscare la purezza dell'ispirazione patriottica; la sua novella è perciò stata intesa come un contributo alla formazione dell'opinione pubblica sulla questione italiana: « Ci sono forse alcuni che per altri motivi non giustificano il desiderio che tende alla liberazione della Niobe tra le città d'Italia; — forse parlano in favore di interessi materiali; forse sta dalla loro parte quel che si chiama il diritto costituzionale (per quanta ingiustizia si sia fatta sotto quella bandiera); forse possono far valere contro la realizzazione della nostra speranza una profonda saggezza politica; ma non sta a noi tener conto di tutto ciò; è certo che non si è mai svolta alcuna scena importante sul grande teatro della storia mondiale senza abbandonare la convenzione e la tradizione o senza lo scontro di interessi contrastanti, e se si arretrasse davanti a tutti i ma e perché che si possano avanzare prima di seguire o acclamare un'ispirazione generosa, molte azioni sublimi... che hanno cambiato la

<sup>66</sup> *De triomf van Pisani*, in *Engelschen te Rome en De triomf van Pisani* (Rotterdam s.a.), pp. 326-327: « en zoolang wij, Nederlanders, Willem van Oranje en Willem III niet uit onze geschiedenis kunnen wegnemen noch dat willen, heeft men ook niet het recht op de Italianen en Garibaldi met ergernis of met een glimlach neer te zien, omdat zij althans beproeven willen, of er uit de misvormde en verdeelde landschappen van hun vaderland niet een zelfstandige eendrachtige staat zij te vormen ».



faccia del mondo, non sarebbero mai state intraprese o compiute »<sup>67</sup>.

Con la rievocazione di un episodio della lotta fra Venezia e Genova degli anni 1378-79, che vide protagonista l'ammiraglio veneziano Vittore Pisani, la scrittrice intese insegnare che la libertà nazionale trova il proprio sostegno più valido nella coscienza del bene comune dei cittadini. Il Risorgimento italiano per lei non andava visto come una illusione velleitaria ma come una realtà morale che affondava le proprie radici nella stessa storia italiana. E così la storia veneziana le serviva come un emblema, paragonabile a quello della patria olandese, delle possibilità e dei pericoli di uno stato libero. Questo non si costruisce o si salva soltanto col calcolo politico bensì con l'operosità indefessa di qualità morali e civiche che per lei in ultima analisi scaturiscono dal senso religioso della vita e che, per nutrirsi, hanno bisogno dei continui insegnamenti della storia. Accostando la figura di Garibaldi a quella di Pisani, la Bosboom-Toussaint ha espresso la convinzione che il senso nazionale, per trasformarsi da impulso naturale in qualità morale, non possa fare a meno dell'esempio di personalità eroiche che servono da supporto e stimolo all'azione diplomatica e militare: « Ed ora è necessario dire di più sul valore ed il significato del

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 326: « Mogelijk zijn er, die nog uit andere oorzaken den wensch niet billijken, die uitgaat naar de bevrijding van de Niobe onder de steden Italië's; — mogelijk pleiten zij in den naam van stoffelijke belangen; mogelijk staat datgene wat men staatsrecht noemt (hoe menig onrecht er ook al onder die leuze is gepleegd) aan hunne zijde; mogelijk hebben zij diepe staatswijsheid te laten gelden tegen de vervulling onzer hope; maar het ligt niet op onzen weg met die allen te rekenen; daar is zeker nooit eenige belangrijke *scène* afgespeeld op het groote tooneel der wereldgeschiedenis, zonderdat er met conventie en traditie moest gebroken worden, of zonder botsing van strijdige belangen, en zoo men terugging voor alle maar's en hoe's, die er kunnen opgeworpen worden eer men eene edelmoedige inspiratie opvolgde of toejuichte, dan zou menige grootsche daad, menige krachtige handeling, die de gedaante der wereld heeft veranderd, nimmer zijn ondernomen of volvoerd ».

trionfo riportato dal Pisani? Fu, più del trionfo del repubblicano per amore della sua patria, il trionfo del cristiano sull'indole naturale, e se abbiamo accostato idealmente l'ammiraglio del 1378 all'ardente eroe della libertà d'Italia del nostro tempo, il desiderio che il paragone possa essere sostenuto fino in fondo, non è né audace né offensivo. Perché hanno vissuto i grandi, a che scopo servono gli esempi della storia se non all'esortazione dei posteri...? »<sup>68</sup>. La nuova Italia perciò non può dirsi completa senza la liberazione di Venezia dalla dominazione austriaca, perché da questa città, umiliata dalla storia, ella attende un contributo morale alla costruzione della nazione: « Possa egli (cioè il Leone di S. Marco) ancora una volta spiegare le ali... in un amore attivo, operoso verso tutti quelli che ripariano sotto la sua tutela, a spavento dei nemici, a vantaggio degli stati fratelli, ad esempio dei popoli per la sua prosperità, come in passato per la sua sfortuna »<sup>69</sup>.

Anche nei romanzi la Bosboom studia la storia italiana come un problema etico-politico che ha i suoi nodi nella disarticolazione dell'ordine sociale, determinata dal mancato equilibrio tra libertà individuale e autorità statale. I mali della società italiana consistono per lei in un individualismo egoistico, che tende all'anarchia, da una

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 385-386: « En nu, is het noodig meer te zeggen over de waarde en de beteekenis van den triomf, door Pisani behaald? Het was nog meer dan de triomf van den Republikein, ter liefde van zijn Vaderland; het was de triomf van den Christen over den natuurlijken mensch, en waar wij in gedachten den vlootvoogd van 1378 hebben gesteld naast den vurigen vrijheidsheld van Italië in onzen tijd, daar is de wensch, dat de vergelijking moge doorgaan tot den einde, immers noch vermetel noch kwetsend? Waarvoor leefden de groote mannen; waarvoor dienen de voorbeelden der geschiedenis, zoo het niet zijn zou ter opwekking van het nageslacht.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 393: « Moge hij (sc. de Leeuw van St. Marcus) nog eenmaal weer de vleugelen uitslaan... in wakkere, werkzame liefde jegens allen, die onder zijn hoede schuilen, den vijanden tot schrik, den zustersteden ten zegen, den volkeren tot een exempel door zijn voorspoed, als eenmaal door zijn tegenspoed ».

parte e un culto del potere assoluto dall'altra. L'individualismo è rappresentato dagli esponenti della nobiltà feudale che, insofferenti di ogni autorità statale, difendono il proprio potere con i cosiddetti 'bravi', che operano ogni sorta di soprusi sulle popolazioni deboli. In *De graaf van Pepoli* è sviluppato il tema della lotta tra questo tipo di nobiltà e l'autorità dello Stato, riaffermata da papa Sisto V. L'autrice, nei numerosi commenti intercalati nella narrazione, non lascia sussistere alcun dubbio che tra i due mali consideri come minore quello dello stato assoluto: « Sisto V non era un pastore mite per il suo gregge ma un giudice severo di un popolo di colpevoli! un giudice senza misericordia e senza considerazione delle persone..., che puniva un delinquente quando un delitto era stato commesso; e che cosa non era delitto negli occhi di colui che una volta aveva deciso di governare con la paura... Eppure non si poteva condannare Sisto. Quando era stato inalzato alla sede apostolica, Roma offriva uno spettacolo spaventoso... Roma era diventata un covo di ogni vizio, di ogni infamia, di ogni misfatto, Roma era diventata una preda contesa con insolente egoismo tra nobili protervi, donne leggere e briganti feroci »<sup>70</sup>. In *Engelschen te Rome* ella perciò aderisce pienamente all'immagine di Sisto V, trovata nella principale fonte storica del suo romanzo: la *Vita di Sisto V* (1669) di Gregorio Leti (1630-1701), un esule italiano protestante finito ad Amsterdam nel 1684, che aveva descritto questo papa come un uomo ambizio-

<sup>70</sup> *Engelschen te Rome*, p. 5 e 7: « Sixtus V was geen zacht herder zijner kudde; maar een streng rechter over een volk van schuldigen! een rechter zonder barmhartigheid, en zonder aanzien des persoons..., die eenen misdadiger strafte als eene misdaad bedreven was; en wat was *geene* misdaad in het oog van hem, die eenmaal besloten had door vrees te heerschen... Toch was Sixtus niet te veroordeelen. Bij zijne verheffing tot den Pausenzetel leverde Rome een afzichtelijk schouwspel op... Rome was tot eene verzamelplaats geworden van elke ondeugd, van iedere schande, van elk misdrijf, Rome was eene prooi geworden, die overmoedige edelen, lichtzinnige vrouwen en bloeddorstige roovers elkander met schaamteloze zelfzucht betwisten ».

sissimo e capace, inesorabile nella lotta contro la corruzione.

La forza della Bosboom, tuttavia, non sta nella rappresentazione di simili caratteri passionali, mossi da motivi di ambizione, odio o amore bensì di figure meno esplicite, che si prestano meglio al suo disegno di dimostrare il trionfo del bene sul male, come quella dell'illustre nobiluomo bolognese Giovanni Pepoli che, recependo il messaggio di rinnovamento spirituale della Controriforma, si evolve, nella fantasia della Bosboom, da un'iniziale fiacchezza morale alla coscienza delle sue responsabilità. Pepoli diventa così il modello di un'umanità nuova che, pur conservando intatta tutta la dignità e le prerogative del suo stato, ne rinnega l'egoismo di casta, sottoponendosi ad una norma di giustizia superiore. Analoga è la vicenda dell'ammiraglio Pisani, anch'egli un modello di coerenza morale, la cui virtù, come quella del conte Pepoli, è messa a dura prova prima di essere riconosciuta.

Pur nel quadro idealistico di questa narrativa ampio spazio, spesso anche troppo, è stato dato al carattere esterno dell'ambiente. Coscienziosa qual era, la scrittrice aveva raccolto tutto il materiale utile alla sua ricostruzione, ma nonostante la minuziosità dei dettagli vi manca l'autenticità del vissuto. Sussistono inoltre certi *clichés* diffusi sul carattere intrigante degli italiani, la loro passionalità, la superficialità della loro religiosità che hanno un carattere generico e che si riscontrano spesso nei giudizi di scrittori protestanti sull'Italia<sup>71</sup>.

*Potgieter.*

L'impronta idealistica, ma in senso più nettamente liberale e meno moralistico, caratterizza anche la visione dell'Italia di Everhard Johannes Potgieter, espressa nel

<sup>71</sup> Ved. C. P. BRAND, *Italy and the English romantics* (Cambridge 1957); B. LEWAN, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar fran Atterbom till Snoilsky* (Stoccolma 1966).



noto poema *Florence* (1868), frutto di un viaggio compiuto nel maggio 1865 in compagnia di Conrad Busken Huet per assistere alla celebrazione del sesto centenario della nascita di Dante, che fu fatta coincidere con la proclamazione di Firenze a capitale provvisoria dell'Italia unita. Sappiamo da una lettera di Busken Huet che Potgieter gustò pienamente il soggiorno a Firenze, trascorso in un clima di particolare euforia<sup>72</sup>.

L'esperienza italiana di Potgieter fu troppo breve per incidere profondamente sulla sua visione. Come la narrativa d'argomento italiano della *Bosboom*, anche questo poema epico-lirico aveva le proprie radici in un'ideologia tipicamente olandese che fu accostata agli ideali politici del Risorgimento italiano. Come la *Bosboom* anche Potgieter si preparò al suo tema con meditati studi storici ma fu un'impresa ardua fondere l'erudizione con la lirica. Eppure, nonostante l'erudizione e la notevole complessità stilistica, il poema è frutto di un'autentica ispirazione che trovò le proprie sorgenti nell'identificazione di Potgieter poeta con Dante, figura centrale del poema intorno al quale si è cristallizzata l'esperienza fiorentina, e nell'esaltazione dell'unità italiana. La conoscenza della realtà italiana fu per Potgieter, più che per la *Bosboom*, assimilazione dei più alti motivi ideali della storia italiana e non approfondimento dell'interpretazione di una società e di un carattere nazionale. Tali motivi s'incarnano nel

<sup>72</sup> *Brieven van Cd. Busken Huet, uitgegeven door zijne vrouw en zijn zoon* (Haarlem 1890), p. 137 (d.d. 15 maggio 1865): «Potgieter is de opgeruimdheid, de voorkomendheid, en de royaliteit in persoon. Il dépense de l'argent comme un prince. Met Duitschers, met Franschen, met Engelschen, met Italianen, met de gansche wereld knoopt hij gesprekken aan» (Potgieter è l'allegria, la cortesia e la generosità in persona. Spende il denaro come un principe. Attacca discorso con tedeschi, francesi, inglesi, italiani, con tutto il mondo). — Sul poema *Florence* ved. G. M. J. DUYFHUIZEN, *E. J. Potgieters Florence ingeleid en toegelicht* (Santpoort 1942); E. J. POTGIETER, *Florence den XIVden Mei 1265-1865*, uitgegeven, ingeleid en toegelicht door J. SMIT (Zwolle 1960); W. ASSELBERGS, *Florence di Potgieter*, in «Miscellanea Dantesca» (Utrecht 1965), pp. 59-71.

poema nella figura di Dante, vista sulla scorta della *Vita di Dante* (1853) di Cesare Balbo innanzitutto come cittadino ideale, le cui sofferenze per la decadenza dell'Italia si riscattano, dopo sei secoli, nella realizzazione del sogno di un'Italia unita. Dal VI Canto del *Purgatorio* Potgieter riprende il lamento sull'Italia «non donna di province ma bordello»<sup>73</sup>:

«Ah serva Italia! Ah triste casa del dolore,  
Nave senza pilota per guidare nella tempesta!  
Sovrana di popoli, al meretricio decaduta!»<sup>74</sup>,

non per soffermarsi sui suoi mali ma come punto di partenza in un processo di purificazione etico-civile:

«A te la triade che al cielo conduce:  
È la sete di libertà, ad ogni creatura innata,  
È la fedeltà alla patria, distintivo dell'uomo,  
È l'amore qual agli angeli non spetta»<sup>75</sup>.

Il sogno dantesco di un'Italia unita sotto lo scettro dell'imperatore Enrico VII, se per Dante stesso tornò in amara delusione, appare al poeta olandese come un annuncio del riscatto finale dell'Italia, anzi dell'umanità intera:

Un vano sogno era la speranza lusinghiera,  
Quasi tardasse solo della pace l'aurora,  
L'ora benedetta che dividerà i poteri della terra:

All'imperatore l'impero, al papa le anime;  
Eppure in quest'ideale ci risplende  
il voto più alto di tutt'un popolo!

<sup>73</sup> Dante, *Purg.*, VI, vs. 78.

<sup>74</sup> *Florence*, X, vss. 166-168: «Ach, dienstbre Itaalje! Ach, somber huis der smart, / Schip zonder loods, die 't in het noodweer leidde! / Vorstin der volken, die boeleerster werd!».

<sup>75</sup> *Ibid.*, X, vss. 234-237: «U blijft de trits die ons ten hemel leidt: / 't Is vrijheidszucht, elk schepsel aangeboren, / 't Is trouwe aan 't land, die menschen onderscheidt, / 't Is liefde, als zelfs geen englen werd beschoren!».

Rinascita del cielo, della terra,  
Rinascita che accorra col soffio dei canti,  
In questo segno compiva i suoi viaggi<sup>76</sup>.

Per Potgieter la poesia ha la funzione di salvare gl'ideali umani dalla caducità del tempo, di trasmetterli e di eternarli. Anche se il liberale dell'Ottocento non può più aderire alla fede del Medio Evo, egli ne condivide in una trasposizione idealistica tutto lo slancio:

« Eppure non c'è santo che col mistico sogno,  
Non c'è poeta, seppur col canto di Milton si levò,  
Che mai come Dante fosse preso dalla verità »<sup>77</sup>.

In tale visione la poesia dantesca assurge all'altezza della profezia e il messaggio che essa trasmette è quello della libertà nazionale e individuale:

« La libertà sorge dall'unità della cittade!  
E chi mai cantò questa novella fuor di te? »<sup>78</sup>.

Il poema *Florence* canta il compimento di questa profezia ed è perciò più di una rievocazione della vita e dell'opera di Dante, è il panegirico della sua apoteosi e dell'avvento quasi messianico del Regno d'Italia, sotto la cui egida si compie anche la riconciliazione tra Dante e la sua città natale:

<sup>76</sup> *Ibid.*, XIII, vss. 223-231: « Een ijdele droom zij 't uitzigt dat hem vleide, / Als toefde maar der vrede morgenrood / 't Gezegend uur dat d'aardsche magten scheidde: / Den Keizer 't rijk, den Paus der zielen hoê, / Toch schittert in zijn ideaal van beide / De hoogste wensch eens vrijen volks ons toe! / Vernieuwing zoo des hemels als der aarde, / Vernieuwing die op d'aem der zangen spoe', / Was 't wit waarvoor zijn togten hij aanvaardde ».

<sup>77</sup> *Ibid.*, XIII, vss. 145-147: « Toch is geen heilige in zijn mystisch droomen, / Geen dichter, schoon met Milton's vaart die rijz', / Ooit zoo als Dante in waarheid opgenomen ».

<sup>78</sup> *Ibid.*, XIV, vss. 125-126: « De vrijheid daagt uit de éénheid der gemeente! / En wie toch zong die blijbaar, wie dan gij? ».

... Guarda Dante! guarda la cittade,  
Che lieta schiude l'antica dimora.

Fiera sorprende coi nuovi rioni;  
Ovunque somiglia a una casta sposa,  
Che felice risplende col dono dello sposo! »<sup>79</sup>.

Quando Potgieter negli ultimi dei suoi venti canti abbandona la trama della vita di Dante e giunge alla rievocazione della festa fiorentina, il suo discorso poetico s'allarga e si rivela l'idea centrale del poema nel suo significato filosofico. Vengono evocati intorno alla figura centrale di Dante gli spiriti illustri di Machiavelli, Michelangelo, Galilei e Alfieri che nelle loro vite si travagliarono per la realizzazione dei più alti ideali umani. E sono appunto questi ideali di verità, bellezza e impegno civile che nel poema olandese si fondono in una sintesi personificata che prende il nome di Firenze. Nel nome dell'Italia si riconciliano a Firenze i poli opposti dell'esistenza umana, la vita dello spirito e la realtà politico-sociale. Non risulta che Potgieter abbia letto il *Primato morale e civile degli Italiani* di Gioberti, aveva letto invece *Casa Guidi Windows* di Elizabeth Barrett Browning e, come questo poema, anche il suo dà un singolare contributo alla concezione giobertiana. Il poeta infatti, nel XVII canto, universalizza il messaggio della civiltà italiana, elevandolo a norma della civiltà europea moderna:

Alla sua incoronazione partecipa anche la gente più lontana!  
Europa celebra questi statisti, filosofi e poeti —  
In Dante la triade si fuse in somma sublime! —  
In ogni campo fondatori del tempio della libertà<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Ibid.*, XIV, vss. 101-105: « ... Zie Dante! zie de stede, / Waar zij zoo blijd 't aeloud te huis ontsluit, / Waar zij zoo fier verrast door nieuwe wijken; / Alom gelijkt ze een zedig-zoete bruid, / Gelukkigst met haar bruingoms gaaf te prijken! ».

<sup>80</sup> *Ibid.*, XVII, vss. 171-174: « Ook 't verste volk neemt aan zijn krooning deel! / Europe viert die staatsliên, wijsgeers, dichters — / In Dante smolt de trits ten grootsch geheel! — Op elk gebied der vrijheid tempelstichters ».



*Busken Huet.*

Busken Huet (1826-1886), che nel 1865 accompagnò Potgieter a Firenze, traspose nel 1877 il messaggio dell'universalità della cultura italiana dalla lirica alla critica, dopo un contatto rinnovato e prolungato con l'Italia, avvenuto nella primavera del 1876, quando di ritorno dalle Indie sbarcò a Napoli e fece il viaggio descritto nella relazione *Van Napels naar Amsterdam* (Da Napoli ad Amsterdam). Con Huet il genere della relazione di viaggio, continuato nel 1857 e 1860 dall'eloquente pastore protestante J. J. L. ten Kate (1819-1889) in chiave convenzionale<sup>81</sup>, fu portato ad un livello di modernismo critico. Scettico verso la religione rivelata e quindi agli antipodi dell'ortodossia apologetica del Ten Kate, sin dal 1862 aveva rotto con la chiesa protestante di lingua francese, che aveva servito quale pastore, scegliendo la via del giornalismo, prima in patria, poi, dal 1868, nelle Indie Olandesi. Anche rispetto all'idealista Potgieter Huet risulta meno retorico e più critico, restando più vicino alla realtà e concentrandosi sulle proprie impressioni e considerazioni estetiche. Con lui la tematica italiana scende di nuovo dall'Olimpo, molti *clichés* scompaiono e fanno posto alla riflessione e l'annotazione personali. Le grandi idee universali cedono il posto al puro gusto estetico e al senso storico. L'evoluzione della società italiana non è per lui soltanto storia di grandi ideali e personalità ma storia di una cultura cui hanno contribuito componenti sociali di ogni ordine. Accanto all'ammirazione per i geni vi è in Huet l'attenzione per le realizzazioni più modeste, per l'onestà artistica, anche a livello artigianale, per la prestanza tecnica ed architettonica moderna: « La galleria

<sup>81</sup> J. J. L. TEN KATE, *Italië. Reisherinneringen* (Arnhem 1857); J. J. L. TEN KATE, *Italië. Nieuwe bladen uit het dagboek der reisherinneringen* (Arnhem 1860). — Su quest'autore, traduttore tra l'altro della *Gerusalemme Liberata* del Tasso e dell'*Inferno* di Dante (rispettivamente nel 1855 e nel 1876), ved. G. Knuvelde, o.c., III, pp. 360-361 e 395-396.

Vittorio Emanuele e la ferrovia Pistoia-Bologna sono, insieme al piazzale Michelangelo a Firenze, le principali lettere di raccomandazione dell'architettura italiana più recente»<sup>82</sup>. L'idealismo di Potgieter, la sua serietà morale si nutrivano del continuo contatto col mondo visionario di Dante ed a Michelangelo, laddove Busken Huet dichiara: « Pensando a Dante ed a Michelangelo, si pensa involontariamente a qualcosa di sublime e cupo... Non è colpa loro, se in loro vicinanza la paura vi assale... Frequentarli nello spirito potrebbe diventare fatale per voi e per me, se l'aria di alta montagna, in cui vivono, non fosse benefica anche alla nostra costituzione più debole »<sup>83</sup>.

La stessa sensazione di distanza lo prende visitando il Duomo di Milano. Egli è sensibile al senso del sublime e trascendente che emana dall'« immensità di una costruzione che rende consapevoli dell'umana piccolezza »<sup>84</sup>, ma non è il suo mondo ed è lieto di poter uscire dalle nebbie di incenso e di misticismo per affacciarsi ai colori freschi di una mostra fioreale. « Le rose e la fede », dice, « hanno ognuna un proprio diritto d'esistere e si potrebbe dire che, se la terra fosse rimasta una aiuola di fiori, avremmo potuto fare a meno della fede »<sup>85</sup>. Come Potgieter, anche Huet è entusiasta dei progressi compiuti dall'Italia col Ri-

<sup>82</sup> Cd. BUSKEN HUET, *Van Napels naar Amsterdam. Italiaansche reisaanteekeningen* (Amsterdam 1877), p. 172: « De Galeria Vittorio Emanuele en de spoorweg Pistoja-Bologna zijn met het Florentijnsch Michel Angelo-terras de voornamste aanbevelingsbrieven der nieuwere Italiaansche bouwkunst ».

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 164: « Wanneer men aan Dante en evenzeer wanneer men aan Michel Angelo denkt, dan denkt men onwillekeurig aan iets groots en aan iets sombers... (p. 166) zij kunnen het niet helpen, zoo het in hunne nabijheid u somtijds bang om het harte wordt... In den geest met hen te verkeerren zou u en mij noodlottig kunnen worden, ware het niet dat de hooge berglucht, waarin zij leven, ook ons zwakker gestel weldadig aandoet ».

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 192: « De immensiteit van het gebouw brengt eigen menschelijke kleinheid tot bewustzijn ».

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 194: « De rozen en het geloof hebben ieder een eigen regt van bestaan: en hoogstens zou men kunnen beweren, dat indien de aarde slechts een bloemperk gebleven was, het geloof ontbeerd had kunnen worden ».

sorgimento, progressi che vede simboleggiati dalla Galleria Vittorio Emanuele di Milano, basilica della civiltà moderna<sup>86</sup>, che accomuna democraticamente tutti i ceti sociali: « il dogma dell'uguaglianza è divenuto realtà... il principe russo, il barone tedesco, il visconte inglese e il marchese francese, tutti sono incappati nello stesso venditore di fiammiferi... La Galleria è una chiesa senza fede. Nessuno là scopre il capo per il prossimo, tanto meno per ciò che è superiore a lui »<sup>87</sup>. Huet lo constata con un misto di soddisfazione razionale, gusto provocatorio e segreto rammarico; ogni epoca ha i suoi diritti per il suo storicismo, ma perché i valori nuovi si debbono sempre conquistare, distruggendo quelli antichi? Contro questa fatalità della storia Huet si ribella. Se non è possibile conservare l'ispirazione che ha mosso le passate generazioni in tutte le sue implicazioni logiche ed etiche, auspica che, almeno, si possano tutelare e coltivare le realizzazioni più autentiche nel campo dell'arte. E questa la lezione del viaggio in Italia per Huet, che stende spesso sulle sue pagine così spigliate un senso arcano di *pietas*, di nostalgia della fede e bellezza antiche. Se ammira la galleria milanese, non è perché essa sia frutto di un secolo di feconda attività artistica ma felice eccezione ad una tendenza eccessivamente utilitaristica: « Vede, se l'architettura del nostro secolo dovesse rinunciare anche a questa agnella, non le resterebbe nulla. Il nostro secolo ha inventato la stazione ferroviaria coperta... In tutto il resto è rimasto sterile »<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 175: « In de Galeria Vittorio Emanuele is het dogme der maatschappelijke gelijkheid eene werkelijkheid geworden... De Russische prins, de Duitsche baron, de Engelsche viscount, de Fransche markies, allen worden er tegen het lijf gelopen door denzelfden kleinen koopman in lucifers... Het is eene kerk zonder geloof. Niemand ontbloot er zich het hoofd voor zijnen medemensch, laat staan voor hooger ».

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 177: « Zie, indien de bouwkunst onzer eeuw ook nog van dit oeilam afstand moet doen, dan blijft haar niets. Onze eeuw heeft het overdekte spoorwegstation uitgevonden... In al het andere is zij onvruchtbaar gebleken ».

È questa complessità psicologica, a volte contraddittoria ed eccessiva, a conferire al libro di viaggio di Huet il proprio fascino, ma dalla molteplicità delle informazioni e considerazioni risulta pure un messaggio che, alla fine del libro, diventa monito esplicito ai contemporanei, ed ai connazionali in particolare, quello della necessità dell'arte alla vita, del passato al presente.

L'Italia moderna sarebbe riuscita a conciliare l'antico col moderno grazie alla forza della sua tradizione, tanto duttile da accogliere le istanze moderne, ma anche tanto forte da salvare l'essenza del passato. Perciò egli si compiace di constatare la fioritura dell'artigianato e, persino, quel lavoro meticoloso dei copiatori di quadri, che aveva visti intenti alle loro fatiche nei musei: « Bisogna dire, in onore dell'artigianato moderno a Napoli, che ha fatto miracoli nel copiare tutte queste bellezze. Esso non lavora soltanto con talento la lava ed i coralli ma anche il marmo ed il bronzo, servendosi dei modelli più famosi del Museo. In più di un magazzino ho trovato riproduzioni felicissime della graziosa Psiche e una così fedele ed ingannevole del Sileno umoristico, che solo intenditori d'arte professionisti riuscivano a distinguere la copia dall'originale »<sup>89</sup>. C'è in questa esaltazione dell'Italia moderna un bisogno di idealizzazione che nasce sullo sfondo di una delusione, quella riguardante l'evoluzione culturale dell'Olanda. Se

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 31-32: « Tot eer der hedendaagsche kunstnijverheid te Napels moet gezegd worden, dat zij het in het nabootsen van al dit schoons verwonderlijk ver gebracht heeft. Zij werkt niet alleen met talent in lava en koraal, maar ook in marmer en in brons, en bedient zich daarbij van de beroemdste modellen uit het Muzeum. Van de liefvallige Psyche heb ik in meer dan één magazijn zeer gelukkige reproducties aangetroffen, en van den humoristischen Silenus eene zoo bedriegelijk getrouwe, dat alleen kunstkenneren van beroep de kopij van het oorspronkelijk konden onderscheiden ». — Le due opere considerate sono rispettivamente la cosiddetta *Psiche* (ritenuta anche *Venere* o *Andromeda*), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, no. 6019 e il *Sileno ebbro*, Mus. Arch. Naz. no. 5001 (ved. *Guida d'Italia, Napoli e dintorni*, Touring Club Italiano, Milano 1960, pp. 188 e 205).



ne lamenta già Wap, seppure con minore asprezza, quando osserva che la scultura non è di casa in Olanda, ma per lui la freddezza verso l'arte è colpa del protestantesimo che ha espulso l'arte dalle sue chiese<sup>90</sup> ed egli nutre la speranza che una rinascita del cattolicesimo nei Paesi Bassi possa segnare una svolta nella storia dell'arte. Per Huet il quadro culturale e le prospettive dell'Olanda si presentano più sconsolanti.

Non potendosi appoggiare a nessuna fede organizzata, né al cattolicesimo né al protestantesimo, ma neanche al liberalesimo, che l'aveva profondamente deluso nella sua involuzione materialistica, era diventato un individualista isolato che viveva di alleanze con altri consimili, oscillando tra un conservatorismo autoritario e un radicalismo moderno. Di ritorno in Olanda, soffrì subito di un acuto senso di soffocamento culturale che lo spinse presto a stabilire la propria residenza a Parigi. Alla borghesia olandese obiettava che non sapeva pensare ad altro che « al mangiare, al bere e al vestire. La reazione contro la fede delle chiese non aveva portato quei frutti alla borghesia civilizzata che se ne potevano attendere... Le arti restano piatte e l'architettura è in mano ai mastri... la poesia non è coltivata e tra i giovani nessuno è in grado di scrivere un componimento leggibile; i loro romanzi e novelle sono sentiti male, pensati male e privi di stile. Le riviste hanno raggiunto un grado di insipienza che fa desiderare che fossero, almeno, mediocri... »<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> J. J. F. WAP, *Mijne reis*, I, pp. 78-79.

<sup>91</sup> Cd. BUSKEN HUET, *Van Napels naar Amsterdam*, p. 244: « In de huisgezinnen heerscht een materiële geest..., die aan niets anders leert denken dan aan wat men eten of drinken, en waarmede men zich kleeden zal. De reactie tegen het kerkgelooft in den boezem der beschaafde burgerij heeft niet de vruchten gedragen, die men er van verwacht zou hebben... De kunsten zweven laag bij den grond. De architectuur bevindt zich in handen van bazen... De poëzie ligt braak. Onder de jongeren is niemand die een leesbaar vers kan schrijven. Hunne romans en hunne novellen zijn scheef gevoeld, flauw gedacht, en stijf. De maandwerken hebben een graad van onbeduidendheid bereikt, waarbij de middelmatigheid

Ma il rimedio alla decadenza culturale non sta per Huet in una rivalutazione dei valori tradizionali o, almeno, un ripensamento coraggioso e coerente ma in un ennesimo tentativo storicistico di restaurazione neoclassicistica o neorinascimentale. Da qui l'esaltazione dell'accademismo di Lawrence Alma Tadema (1836-1912), l'abile pittore anglo-olandese delle ricostruzioni archeologiche, proposto ad esempio delle generazioni artistiche contemporanee: « tra i pittori stranieri a Roma nessun nome è popolare come quello di Alma Tadema. Tadema ha scoperto un nuovo genere, un nuovo modo di rappresentare plasticamente situazioni della vita antica... egli ha trasposto nella pittura il nuovo metodo di studiare la storia antica; e Roma è il luogo per eccellenza dove simili inventori vengono apprezzati »<sup>92</sup>. Unica salvezza per l'arte olandese moderna sarebbe quindi rimettersi alla scuola italiana, come facevano i romanisti del Seicento, e sublimare il proprio genio realistico col battesimo della visione ideale dei maestri italiani: « Non posso sottrarmi all'impressione che i nostri pittori oggi abbiano troppo abbandonato Roma. Più di duecento anni fa c'era un brulichio di artisti olandesi, i cui nomi, a volte vestiti all'italiana, sono gloriosamente sopravvissuti... Sentiamo allargarci il cuore al pensiero di quanto la nostra arte olandese moderna potrebbe guadagnare con lo studio di quei capolavori italiani... Solo

gunstig afsteekt ». Per l'ideologia antiborghese di Huet ved. P. GEYL, *Busken Huet als geschiedschrijver*, in *Van Bilderdijk tot Huizinga. Historische toetsingen* (Utrecht 1963), pp. 98-166.

<sup>92</sup> *Van Napels naar Amsterdam*, p. 100: « en zelfs is onder de buitenlandsche schilders te Rome welligt geen andere naam op dit oogenblik zoo populair als die van Alma Tadema. Tadema heeft een nieuw genre gevonden, een nieuwe manier om toestanden uit het antieke leven aanschouwelijk... voor te stellen; hij heeft de nieuwe methode van beoefening der oude geschiedenis overgebracht in de schilderkunst; en Rome is bij uitnemendheid de plaats waar zulke ontdekkers gewaardeerd worden ». — Su ALMA TADEMA ved. *Grote Winkler Prins Encyclopedie* (Amsterdam / Bruxelles 1966), I, p. 661 e P. CROSS STANDING, *Sir Lawrence Alma Tadema* (Londra 1905).

dall'Italia può partire la rinascita della scuola pittorica olandese: non per la forte seduzione propria all'elemento straniero... ma perché non esistono altre due scuole pittoriche che siano così palesemente destinate a completarsi a vicenda come quella italiana e quella olandese... Gl'italiani posseggono tutto ciò che manca agli olandesi e da parte loro gli antichi olandesi eccellono proprio per quello che è il lato debole degli italiani. I nostri paesaggi, le nostre marine, i nostri interni... i nostri ritratti nel loro genere non sono meno eccellenti dei migliori prodotti italiani; e gl'italiani mostrano di capirlo sistemando Rembrandt accanto a Raffaello, Van der Helst, Rubens e Van Dyk accanto a Tiziano. Ma sono superiori a noi nell'idealità»<sup>93</sup>.

Pur nel quadro di tale visione tradizionalistica c'è in Huet ampio spazio per giudizi personali ed acuti. Egli sa, per lo più, vedere le cose essenziali, conosce la letteratura sull'Italia da Goethe a Hawthorne e Taine, ma non si lascia mai abbagliare dalle celebrità troppo note e dalle

<sup>93</sup> *Van Napels naar Amsterdam*, p. 100: « ik kan... de meening niet van mij afzetten, dat onze schilders tegenwoordig te weinig naar Rome gaan. Twee honderd jaren en langer geleden wemelde het er van Hollandsche kunstenaars, wier namen, somtijds in een Italiaansch gewaad gestoken, er met roem zijn blijven voortleven... Men gevoelt het hart ruimer worden bij de gedachte alleen aan hetgeen door de studie dier Italiaansche meesterwerken... onze nieuwere Hollandsche kunst zou kunnen winnen... (p. 103). Alleen van Italië kan de wedergeboorte der Nederlandsche schilderschool uitgaan: niet om de verleidende kracht die het vreemde bezit... maar omdat geen twee andere schilderscholen zoo zichtbaar bestemd zijn elkaar aan te vullen, als de Italiaansche en de Nederlandsche... (p. 104). De Italianen bezitten alles wat aan de Nederlanders ontbreekt, terwijl de oude Nederlanders op hunne beurt juist uitmunten in datgene waarin de Italianen het zwakst zijn. Onze landschappen, onze zeegezichten, onze binnenhuizen,... onze portretten, zijn in hunne soort niet minder voortreffelijk dan het beste wat Italië heeft voortgebracht; en de Italianen toonen dit te gevoelen, wanneer zij Rembrandt naast Rafael, Van der Helst en Rubens en Van Dyk naast Titiaan hangen. Maar in het ideale overmogen zij ons ».

opinioni scontate; opera invece una scelta autonoma nel campo dell'arte sulla base della propria sensibilità, verificando volta per volta quanto il patrimonio artistico italiano gli offre. E così l'Italia è da lui vista innanzitutto come patria dell'arte e non, come nella visione di Potgieter, nella prospettiva universale di un liberalesimo ideale che sogna la riconciliazione della politica e della cultura. L'idealismo in Huet persiste, ma è un idealismo ridotto al campo estetico e pervaso dalle incipienti inquietudini del fine di secolo.

*Vosmaer.*

Anche per Carel Vosmaer (1826-1888), che nel 1878 e nel 1883 visitò l'Italia, il viaggio ha valore soprattutto come esperienza estetica. Nei romanzi *Amazonne* (1880) e *Inwijding* (Iniziazione, 1888), che, come F. L. Bastet dimostrò nel suo studio su Vosmaer<sup>94</sup>, si basano su diari di viaggio, la trama ed i personaggi, anche se non privi di valore, sono subordinati al disegno di esprimere le idee estetiche dell'autore. Nel filone della narrativa di tematica italiana l'opera di Vosmaer acquista particolare valore per due motivi, primo perché è la condensazione non di una esperienza eclettica come quella di Huet, ma di un motivo particolare e ben preciso, quello del culto del mondo e dell'arte antica e, secondo, perché testimonia il vivo contatto esistente tra i turisti eruditi ed il mondo delle colonie straniere a Roma e Napoli, allacciandosi così alla tradizione inglese e francese del romanzo d'argomento italiano. Interessanti sono sotto quest'ultimo riguardo le pagine dedicate agli artisti residenti a Roma, Lawrence Alma Tadema, riverito anche da lui piuttosto acriticamente, Jan Hendrik Koelman (1820-1887), fratello di Johan Philip Koelman e lo scultore americano Moses Ezekiël (1844-1917). Questo mondo cosmopolita formava una società a

<sup>94</sup> F. L. BASTET, *Mr. Carel Vosmaer. Zijn achtergronden, zijn reizen, zijn tijdgenoten, zijn invloed* (L'Aja 1967), pp. 80-196.



parte nelle grandi città storiche italiane ed era unito, oltreché da particolari vincoli di nazionalità, dal culto dell'arte e dal gusto epicureo della dolcezza del vivere italiano<sup>95</sup>. In *Inwijding* Vosmaer esalta questo modo di vivere come un'esistenza affine a quella degli antichi greci e romani, di valore superiore a quella dei comuni mortali destinati a nascere, vivere e morire a nord delle Alpi. Questi ultimi perciò hanno bisogno dell'iniziazione alla Vita tramite un viaggio in Italia.

Il motivo dell'iniziazione si riscontra sia in *Amazonie* che *Inwijding* (rispettivamente nei capp. I e XV/XV) ed è collegato con l'ingresso in Italia attraverso il traforo del Moncenisio, che separa il mondo settentrionale con la sua luce fioca, le brume mentali romantiche e la dismisura gotica da quello mediterraneo, illuminato dagli splendori solari ed intellettuali, vero paradiso terrestre, benedetto dagli dei antichi: « Lei ha chiamato il Cenisio montagna dell'iniziazione che noi dobbiamo attraversare per vedere la luce, e quando entrammo nel traforo, quell'immagine si presentò con tale forza nello spirito da impadronirsi completamente della mia fantasia »<sup>96</sup>. L'esperienza italiana di Vosmaer è tipicamente nordica, goethiana, perché vissuta come liberazione e compimento esistenziale. In Italia l'uomo del nord supera le sue fantasticherie, la sua bigotteria respensiva e le sue snervanti analisi celebrali al

<sup>95</sup> Ved. G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome in de XIXde eeuw*, in « Mededeelingen v.h. Ned. Hist. Inst. Rome », 2e reeks, III; K. ANDREWS, *The Nazarenes. A brotherhood of German painters in Rome* (Oxford 1964); M. GALSCHIØT, *Skandinaver i Rom for halvhundred Aar siden* (Copenaghen 1923); F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900* (Stoccarda/Berlino 1907); F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 voll. (Berlino/Lipsia 1927); T. NYMAN, *Villa Malta och den svenska konstnärskolonien i Rom* (Stoccolma 1932).

<sup>96</sup> C. VOSMAER, *Inwijding* (L'Aja 1888), p. 149: « Gij noemdet den Cenis den inwijdingsberg, dien wij door moeten om het licht te aanschouwen, en toen wij den tunnel instoomden kwam mij dat beeld zoo sterk voor den geest, dat het zich geheel van mijne fantasie meester maakte ».

contatto con una natura e un'umanità più mite, più varia e più intensa e, soprattutto, di un equilibrio divino: « Nell'atrio ebbi per un istante la visione di un vecchio venerando, avvolto in un mantello bianco; ci diede un ramo di mirto in mano e pose una benda davanti agli occhi, dicendo: ' Abbandonate i miti del nord. Attraverso il ghiaccio e la neve siete stati preparati ad entrare. Deponete la sopravveste profana e vestitevi col bianco dei novizi. Datemi la mano e vi condurrò. Spazzerò via le vostre rune nordiche e il vostro mondo di Asi, Giganti e mostri... Il crepuscolo degli dei nordici è passato; un nuovo giorno spunterà per voi. Spazzo via i vostri fantasmi e diavoli medievali; spazzo via il vostro sole tiepido e le vostre terre brumose; il vostro pensare smisurato e fare informe; la vostra religione sanguinaria; le vostre analisi distruttive; i vostri mostri romantici; i vostri sogni di saggezza enigmatici, la pianta di serra della vostra fredda poesia ed arte; tutto ciò che deprime la vostra giovinezza e gioia ' »<sup>97</sup>. Non è escluso che Vosmaer, che era un ammiratore di Heine, nell'elaborare il concetto dell'iniziazione, abbia preso lo spunto dal modo in cui questo poeta tedesco, nei suoi *Reisebilder* (*Italien* 1828), aveva espresso la sensazione del passaggio dal mondo tedesco a quello meridionale. Heine limita l'apparato ieratico al minimo ed esprime la gioia del pas-

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 150-151: « Aan den voorhof had ik nog even een visioen van een eerwaarden grijsaard in een wit kleed; hij gaf ons een myrtentak in de hand en legde den blinddoek op onze ogen en hij sprak: ' Laat achter de mythen van het Noorden. Door ijs en sneeuw zijt gij voorbereid om in te gaan. Legt uw profane opperkleed af en dos u in het wit der nieuwelingen. Geeft mij uw hand, ik zal u geleiden. Ik vaag uwe Noorsche runen weg, en uw wereld van Azen, Reuzen en monsters... De Noorsche godenverduistering is voorbij; een nieuwe dag zal voor u lichten. Ik vaag ze weg, uw middeneeuwsche spoken en duivels; ik vaag ze weg uw lauwe zon en nevelige landen; uw mateloos denken en vormeloos doen; uw bloedigen godsdienst; uw vernietigende analyses; uw romantische monsters; uw raadselvormige wijsheiddromen; uw kille kasplant kunst en poëzie; al wat jeugd en vreugd en schoonheid drukt ».

saggio con intenso lirismo. Gli elementi comuni tra i due autori sono la visione dell'iniziatore — in Heine un giovane dio della primavera, ornato di fiori e corone d'alloro<sup>98</sup>, in Vosmaer un vecchio sacerdote con un ramo di mirto in mano<sup>99</sup> — e l'atteggiamento stesso con cui il passaggio è vissuto. Anche per Heine l'entrata in Italia coincide con una rigenerazione: « Tirili! Tirili! vivo...<sup>100</sup>. Qui in Italia è bello davvero... quant'è dolce lanciare i propri sospiri verso le nubi ideali del cielo celeste d'Italia piuttosto che al cielo cinereo da giornata lavorativa tedesca, in cui perfino le nuvole formano solo smorfie da onesto filisteo, sbadigliando annoiate »<sup>101</sup>. Come Vosmaer, anche Heine percepisce acutamente il dislivello tra mondo germanico e mondo latino, ma resta impigliato nel gioco cangiante dell'ironia romantica, senza irrigidirsi nella severità di un nuovo classicismo.

L'intenzione di Vosmaer, coi due romanzi, era di rappresentare nei protagonisti il trionfo della saggezza mediterranea sulle deviazioni, angosce e unilateralità della civiltà moderna. Qui il culto classicistico dell'Italia trascende i limiti del razionalismo settecentesco acquistando una dimensione mistica, paradossalmente romantica, di sapore massonico, in cui l'Italia si rivela platonicamente come riflesso di un'eterna terra promessa, di un mondo spirituale che unisce armonicamente vita attiva e vita contemplativa: « Ora, figli miei, siete iniziati. Sarete prima contemplativi, poi attivi e infine fruitori. Tenete presente:

<sup>98</sup> H. HEINE, *Werke*, ausgewählt u. herausgegeben von H. Wendel (Berlino 1926), p. 169 (= *Reisebilder*, 3. Teil, *Italien*, Kap. IV).

<sup>99</sup> VOSMAER, *Inwijding*, pp. 150-151.

<sup>100</sup> H. HEINE, *Werke*, p. 170 (= *Reisebilder*, 3. Teil, *Italien*, Kap. VI): « Tirili! Tirili! ich lebe! ».

<sup>101</sup> Kap. XVIII, p. 191: « Hier in Italien ist es ja so schön... nach den idealischen Wolkenbildern des himmelblauen Italiens läßt sich viel süßer hinaufschmachten als nach dem aschgrau deutschen Werkeltagshimmel, wo sogar die Wolken nur ehrliche Spießbürgerfratzen schneiden und langweilig herabgähnen! ».

la bellezza viene prima; poi la bontà, perché il bene non è neanche buono se non è bello; e nello stadio più elevato vedrete che infine la bellezza e la bontà si fonderanno... Ora vi tolgo la benda e vi porto sulle soglie del paese che è un riflesso della realtà più alta or ora intravista. Vedete ora la Luce »<sup>102</sup>. Nella gerarchia ideale di Vosmaer, infatti, l'Italia non è la stazione terminale del pellegrinaggio dello spirito ma l'introduzione alla superiore sintesi culturale dell'Ellade, miticamente raffigurata nell'Olimpo, dove la lira di Apollo (l'arte) glorifica Zeus, insieme ad Hera (il potere della natura) e Atene (potere dello spirito)<sup>103</sup>. E se l'Italia è stata prescelta come terra propizia all'iniziazione alla Vita, e non la Grecia, è solo perché nell'economia dello spirito bisogna procedere per gradi. Nel processo di civilizzazione è necessario passare attraverso lo stadio intermedio della civiltà italiana, prima di giungere a quella superiore ellenica: « Per far diventare il nostro gusto sano com'era quello greco, esso deve subire prima una cura in Italia »<sup>104</sup>. La civiltà italiana, erede della civiltà mediterranea antica e fonte di quella europea moderna, è più accessibile ai nordici non iniziati, che in un confronto immediato con l'Ellade stessa rimarrebbero abbagliati, perdendo in tal modo ogni possibilità di iniziazione: « La dimensione più alta e nello stesso tempo più naturale si trova nei greci, ma per il momento l'Italia mi

<sup>102</sup> VOSMAER, *Inwijding*, p. 153: « Thans, mijn zoon en dochter, zijt gij ingewijd. Eerst zult gij schouwenden zijn, dan arbeidenden, dan genietenden. Onthoud: het schoone is het eerste; dan het goede, want het goede is zelfs niet goed, als het niet schoon is; en als het hoogste zult gij zien, dat het schoone en goede ten slotte één worden... Thans neem ik uw blinddoek af en breng u aan den drempel van het land, dat een afglans is van het hoogste, dat gij zoo even geschouwd hebt. Ziet nu het Licht! ».

<sup>103</sup> *Inwijding*, p. 152: « Apollons lier verheerlijkte Zeus en Hera, de macht der natuur, en Athene, de macht van den Geest ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 125: « Om onzen smaak zoo gezond te maken als de Grieksche was, moet hij eerst een kuur van Italië doen ».



è più utile. È l'antica fonte di tutta la nostra civiltà; è più accessibile »<sup>105</sup>.

I personaggi di questo romanzo si dividono in iniziati ed iniziandi.

In *Amazone* l'iniziato è il saggio Van Walborch, ammiratore di Orazio (cioè Vosmaer stesso), e gli iniziandi sono lo scultore Askol, il pittore Aisma e la poetessa Marciana van Buuren, travestimenti di, rispettivamente, Moses Ezekiel, Alma Tadema e la femminista olandese Mina Kruseman<sup>106</sup>. Il processo di purificazione raggiunge il suo scopo in tutti, eccetto la povera Ada Ebers, irrimediabilmente tarata per il suo passato pietistico<sup>107</sup>. Lo stesso rapporto di maestro ed allievi si ripete in *Inwijding* tra l'anziano Gualtherus van Arkel e il nipote Frank con la sposa Sietske. Il tema dell'iniziazione purificatoria costituisce il filo conduttore dei due romanzi<sup>108</sup> e nello stesso tempo la chiave interpretativa delle esperienze paesaggistiche, artistiche e umane descritte — e sono molte, anzi troppe —.

L'esperienza paesaggistica culmina negli episodi delle visite a Paestum, Capri e Napoli in *Amazone*<sup>109</sup> e alla Riviera ligure in *Inwijding*: « Il primo incontro con la Riviera di Levante sarà sempre sorprendente e affascinante per gli abitanti del nord. Qui c'è un mare diverso, una terra diversa, un'aria diversa; e completamente diversi sono gli abitanti, le piante e le abitazioni dipinte. Lungo la scoscesa via costiera è tutto oliveti, vigneti, lauri, limoni, cacti insoliti e migliaia di agavi, su cui, come da

<sup>105</sup> *Ibid.*, l.c.: « Het hoogste en tevens natuurlijkste vindt men bij de Grieken, maar voorshands is Italië mij dienstiger. Het is de oude bron van al onze beschaving; het is moderner, toegankelijker ».

<sup>106</sup> F. L. BASTET, *Mr. Carel Vosmaer* (L'Aja 1967), pp. 112-113. — Per la vita e le opere di MINA KRUSEMAN ved. *Grote Winkler Prins Encyclopedie*<sup>7</sup>, 11, p. 428.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>108</sup> L'iniziazione, più che uno dei motivi dei romanzi in esame, come ritiene Bastet, o.c., p. 187, assume, soprattutto in *Inwijding*, il carattere di principio strutturante.

<sup>109</sup> C. VOSMAER, *Amazone* (L'Aja 1882<sup>3</sup>), pp. 8-23, 27 e 37-51.

noi nei villaggi costieri sui cardì, si vedono stesi i panni da asciugare ... Il mare, ora argenteo, diventa ora glauco, ora di un azzurro intenso, a seconda dell'angolo d'incidenza della luce solare, ma è sempre fino e scintillante »<sup>110</sup>.

Le esperienze estetiche, tuttavia, formano la costante e riguardano quasi esclusivamente il confronto con la scultura ellenica nei musei fiorentini e romani, interpretata sempre secondo i canoni neoclassici del sublime naturale del Winckelmann: « Visitarono la Villa Albani, Frank e Sietske e l'abate in mezzo ... Esaminarono il tesoro di opere antiche di questa famosa collezione: la bella Pallade, ammirata da Ingres; la Leucotea, i busti di imperatori ed imperatrici, il singolare Esopo dal corpo contorto e dalla testa arguta, in cui un tratto di dolore testimonia ancora la lotta dello spirito col corpo difettoso; e come contrasto l'Antinoo, bello ma insignificante; il meraviglioso rilievo attico con Orfeo ed Euridice, guidati da Ermete, una bella illustrazione della parola di Winckelmann, 'nobile semplicità e calma grandezza' ... Qui Winckelmann riusciva ad elevarsi nella bellezza al di sopra delle anime inferiori, che chiamava 'anime di carbon fossile'. Quanto era felice Winckelmann di poter dirozzare qui, con la finezza e distinzione romane, la barbarie e grossolanità nordiche »<sup>111</sup>. Le esperienze della natura e dell'arte insieme

<sup>110</sup> *Inwijding*, p. 157: « De eerste aanblik van de Riviera di Levante zal voor de bewoners van het Noorden altijd even verrassend en betooverend zijn. Dat is een andere zee, en een andere grond, en een andere lucht; en gansch verschillend zijn de menschen, planten en beschilderde woningen. Langs den rotsigen kustweg is het al olijven, wijngaarden, laurieren, citroenbosschen, ongewone cactussen, en duizenden agaven, waarop, als bij ons in de zeedorpen op de duindistels, waschgoed te droogen hangt... De zee, nu zilvergrijs, wordt, naar de invallende richting van het zonlicht, dan weer zeegroen, dan diep blauw, maar is altijd fijn en tintelend ».

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 408-409: « Zij bezochten de Villa Albani, Frank en Sietske en de Abate in hun midden... Zij beschouwden den schat van antieken dezer beroemde verzameling: de schoone Pallas, door Ingres bewonderd; de Leucothea; de borstbeelden der keizers en

fungono da fermenti nel processo psicologico ed intellettuale dei protagonisti che tutti anelano ad una vita più intesa e completa e che chiarificano in discussioni e meditazioni il processo di maturazione in atto.

Rispetto a Bosboom Toussaint, Potgieter e Busken Huet Vosmaer manifesta un progressivo estetismo classicheggiante, affine a quello dei poeti parnassiani francesi, e pur professando, come Potgieter, l'unità dell'etico e dell'estetico, in realtà subordina l'etico all'estetico, escludendo dalla sfera del suo interesse tutto l'aspetto sociopolitico della realtà. I problemi dell'Italia contemporanea sono da lui completamente ignorati e l'uomo italiano, se entra nel suo quadro narrativo, serve unicamente ad illustrare una filosofia estetizzante, come nel caso della bella guardiana della zona archeologica di Paestum, descritta nel secondo capitolo di *Amazone* come modello di bellezza tiziana<sup>112</sup>. In questo modo viene rappresentata anche la popolazione di Capri, prototipo di serenità arcaica, lontana dall'irrequietezza del proletariato moderno<sup>113</sup>.

#### Couperus.

L'immagine dell'Italia di Vosmaer già preannunzia quella più ricca e colorita di Louis Couperus (1863-1923)<sup>114</sup>.

keizerinnen, den merkwaardigen Aisopos met zijn verwrongen lichaam en snedigen kop, waarin de pijnlijke trek nog getuigt van de worsteling van het vernuft met het gebrekkige lichaam; den schoonen, maar onbeduidenden Antinous, daarmee in zoo treffend contrast; het heerlijke Attische reliëf met Orfeus en Eurydice, door Hermes geleid, een schoone illustratie van Winckelmann's woord, 'edle Einfalt und stille Grösse'. — Hier kon Winckelmann zich in het schoone verheffen boven de lagere zielen, die hij 'Steinkohlenseelen' noemde. Hoe gelukkig was Winckelmann, hier de noordsche barbaarsheid en grofheid te kunnen beschaven door Romeinsche fijnheid en voornaamheid ».

<sup>112</sup> *Amazone*, pp. 20-22.

<sup>113</sup> F. L. BASTET, o. c., pp. 157-161.

<sup>114</sup> Ved. C. YPES, *Couperus en de Italiaanse letterkunde*, in « Levende talen », 4 (1963), pp. 474 sgg.; TH. BOGAERS, *De antieke wereld*

Couperus, nelle sue opere narrative e giornalistiche situate nell'Italia antica e moderna, sviluppò ed estenuò in senso decadentistico la sensibilità estetizzante di Huet e Vosmaer, allontanandosi dall'idealismo etico-religioso di Wap, Bosboom e Potgieter. Vosmaer stesso, che era sempre rimasto nei limiti dell'ideale platonico etico-estetico, in una recensione della prima raccolta di poesie del giovane Couperus, ne avvertì acutamente la potenziale esuberanza ed il pericolo di virtuosismo<sup>115</sup>. Infatti, se consideriamo l'opera di Couperus nell'intero arco del suo sviluppo, possiamo constatare che questa, dall'iniziale naturalismo psicologico di *Eline Vere* (1889) e dei cosiddetti romanzi dell'Aia (*De boeken der kleine zielen*: I libri delle piccole anime, 1902; *Van oude menschen de dingen die voorbijgaan*: Vecchia gente e le cose che passano, 1906), attenti ai dati reali della psicologia, si è evoluta verso posizioni di un misticismo decadente, in cui la fresca nitidezza del disegno di Vosmaer è soffocata dalla lussureggiante vegetazione della fantasia couperiana.

Nel quadro della tematica italiana interessa soprattutto il romanzo *Langs lijnen van geleidelijkheid* (Per gradi, 1900), che risente ancora, nello studio dell'ambiente e dei caratteri, del periodo realistico. Si tratta, com'è noto, della vicenda di Cornelia de Retz, una giovane donna olandese dalle idee avanzate, divorziata dal marito, che, come gli iniziandi dei romanzi di Vosmaer, si rifugia a Roma dove conduce la solita vita dei turisti stranieri in pianta stabile, divisa tra i piaceri della buona società e le raffinate sensazioni estetiche, per trovare sollievo per i suoi pro-

van Louis Couperus (Amsterdam 1969); E. VISSER, *Couperus, Grieken en barbaren* (Amsterdam 1969); W. E. J. KUIPER, *Couperus en de oudheid* (Amsterdam 1969<sup>2</sup>); J. E. KOCH, *Rome, Rome, Rome...*, in Louis Couperus 1923-1973 Babel (Hilversum 1974); F. BASTET, *Louis Couperus en de klassieke oudheid*; M. PRAZ, *Rome in de tijd van Couperus*; J. B. W. POLAK, *Couperus en de Romeinse oudheid*, in « De Revisor », 2 (1975), pp. 2-27.

<sup>115</sup> *De Nederlandsche Spectator*, 1886, p. 76, cit. da F. L. BASTET, o. c., p. 169.



blemi esistenziali nell'amicizia di un pittore connazionale, Duco, senza riuscire a risolverli. Couperus — e qui sta la differenza con Vosmaer —, per il suo pessimismo di fondo, non conduce i suoi personaggi alla serenità degli antichi. Né i cieli dorati di Napoli né le irresistibili e placide onde del mare di Amalfi, Sorrento e Capri »<sup>116</sup> né la contemplazione delle rovine di Roma, tra cui la protagonista trascorre il suo sogno d'amore, sono in grado di creare altro che un'aureola, « attraverso la quale non vedevano la vita normale e non incontravano la gente normale »<sup>117</sup>. Questa consapevolezza del contrasto tra sogno e realtà sfocia in un senso tragico della vita, che sul piano dell'intreccio, si evidenzia nella rottura dell'incanto estetico, appena s'affaccia la realtà brutale dell'istinto, che alla fine del romanzo riconduce la raffinata Cornélie tra le braccia di un marito geloso e possessivo, « mentre davanti ai suoi occhi il sogno della sua vita — Roma, Duco, lo studio — sprofondò in una vertigine di nera malinconia... »<sup>118</sup>.

L'ambiente italiano, nelle sue componenti umane, che fa da contorno alla vicenda centrale di questo romanzo, non fa che accentuare il clima pesante di fondo, dal quale s'impone una continua evasione: la proprietaria della pensione che tesse intrighi religiosi o matrimoniali, o ambedue, ai danni di una ricca ereditiera americana<sup>119</sup>, il principe di nobiltà nera, orgoglioso ma decaduto, che cerca di incamerare una bella dote<sup>120</sup>, il formalismo religioso e sociale di una *élite* pressoché nichilistica<sup>121</sup>, la mancanza di

<sup>116</sup> L. COUPERUS, *Langs lijnen van geleidelijkheid*, in *Verzamelde Werken*, III (Amsterdam/Anversa 1953), p. 528.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 529: « (En door die bekoring was als een aureool om hen heen,) waardoor zij het gewone leven niet zagen en de gewone mensen niet ontmoetten ».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 683: « terwijl voor haar ogen in een duizeling en weemoed van zwart de droom van haar leven — Rome, Duco, het atelier — verzonk... ».

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 438-439, 456-458.

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 459-488, 516-542.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 579-583, 627.

riguardo per la dignità della donna<sup>122</sup>; sono tutti elementi che minano l'illusione di una vita armoniosa di spensierato conversare, piaceri turistici ed amicizie facili: « e ad un tratto trovò nauseante tutta questa vita di apparenza. Desiderava Roma, lo studio, Duco, l'indipendenza, l'amore, la felicità. Lei aveva avuto tutto ma non aveva potuto durare. Era stata respinta nell'apparenza, nelle convenzioni, nella disgustosa commedia della vita. Tutto intorno a lei era come una menzogna, più brillante che all'Aia ma ancora più falsa, più insolente e perversa. Non si pretendeva neanche più di credere alla menzogna: in questo c'era una sfacciata sincerità. La menzogna era rispettata, ma nessuno ci credeva, nessuno l'impondeva come verità; la menzogna non era che una forma »<sup>123</sup>.

Ma Couperus non si è rassegnato al pessimismo di stampo naturalistico e ha tentato di risolvere la sua problematica nel senso di una integrazione tra la vita istintiva, reale, e vita spirituale, ideale, a volte, sul piano di una sublimazione idealistica ma spesso anche mediante una esaltazione estatica, dionisiaca, della stessa sensualità, come nell'evocazione dell'imperatore romano Eliogabalo in *De berg van licht* (La montagna di luce, (1905/06), che, secondo il critico Van Tricht<sup>124</sup>, segna la liberazione di Couperus dal clima repressivo della sua giovinezza.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 570-573, 598-600.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 632-633: « — en zij vond dit hele leven van schijn plotseling om van te walgen. Zij verlangde naar Rome, naar het atelier, naar Duco, naar onafhankelijkheid, liefde, geluk. Zij had het alles gehad, maar het had niet mogen blijven. Zij was terug gedwongen in die schijn, de conventie, de walgelijke comédie van het leven. Het was om haar heen als een leugen, schitterender dan in Den Haag, maar nog valser, brutaler, perverser. Men gaf zelfs niet meer voor, dat men aan de leugen geloofde: hierin was een brutale oprechtheid. De leugen werd geëerbiedigd, maar niemand geloofde aan ze, niemand drong de leugen als waarheid op; de leugen was niets dan een vorm ».

<sup>124</sup> H. W. VAN TRICHT, *Louis Couperus. Een verkenning* (L'Aja 1960), p. 140.

È importante che anche per Couperus il processo di liberazione esistenziale è stato stimolato dal contatto con l'Italia, in primo luogo quella classica delle sculture nei musei di Firenze, Roma e Napoli, dei templi di Paestum ed Agrigento e del teatro greco di Taormina<sup>125</sup>, ma anche quella medievale delle pitture del Beato Angelico<sup>126</sup> e quella rinascimentale dell'arte di Raffaello<sup>127</sup>; solo col barocco s'insinua il fastidio che gli rende odiosa gran parte di Palermo: « Lo stile barocco è tanto pomposo, pieno di ghirigori e sinuosità... ma a Palermo — grazie a Dio — non siamo costretti a perdere tempo col barocco di tante case e chiese; lasciando da parte i Borboni e viceré spagnuoli facciamo un tuffo più profondo nei secoli »<sup>128</sup>. Dinanzi al mondo classico e rinascimentale Couperus si sente un'anima moderna che ha perduto l'antica unità di emotività e senso critico, di contenuto ideale e bellezza formale. Dinanzi alla Disputa e la Scuola d'Atene nelle Stanze Vaticane di Raffaello egli avverte tutta la problematica dell'incontro tra il presente ed il passato: « l'assoluto non esiste per noi. Noi non desideriamo di essere confrontati, nella pittura, con enigmi spirituali così difficili da risolvere... Ci lascia assolutamente freddi sapere quale dei due è più alta in senso assoluto: la Filosofia o la Teologia »<sup>129</sup>.

Costante è nell'opera di quest'autore il tentativo di

<sup>125</sup> L. COUPERUS, *Uit blanke steden onder blauwe lucht*, in *Verzamelde Werken*, VIII, pp. 552-565 (Firenze); 644-656; 707-717 (Roma); 742-48 (Napoli); 763-765 (Girgenti); 779-782 (Taormina).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 578-579; 690-707.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 750-751: « Barokstijl is zo pompeus krullerig zwierig... maar in Palermo — Gode zij dank — behoeven wij niet te vertoeven bij de barok-stijl veler kerken en huizen: wij duiken langs de Bourbons en de Spaansche vice-koningen dieper terug in de eeuwen ».

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 700: « het absolute bestaat niet voor òns. Wij wensen in schilderkunst niet voor zulke moeilijk op te lossen geestesraadsels te worden gesteld... Het laat ons absoluut koud te weten wat absoluut hoger is: de Filosofie of de Theologie ».

epurare il contagio della nostra civiltà moderna che ha prodotto « gli orribili villini moderni, il cemento armato, l'automobile e l'elettricità »<sup>130</sup>, come egli constata con brivido, visitando la città di Messina, ricostruita razionalmente dopo il terribile terremoto del 1908<sup>131</sup>. Da aristocratico decadente Couperus combatte nella sua opera i malefici influssi di questa civiltà, esorcizzando l'Italia del passato in un sogno di armonia tra natura e cultura per recuperare il senso dell'assoluto smarrito, nell'evocazione di una Vita che si rinnova, vincendo la forza fatale del tempo distruttore, come quei fiori « che fioriscono tra le rovine (del Foro Romano) in un'abbondanza di grappoli, grappoli fiabeschi, grappoli da fate, i glicini di un delicato turchese appena azzurro... » o quei mandorli roseo-azzurri delle latomie di Siracusa « che come fiori nuziali di fate fioriscono sullo sfondo della roccia bianca e del cielo azzurro »<sup>132</sup>. Questo è per Couperus il senso dell'Italia, dell'« Italia sacra »<sup>133</sup>, greca e romana, che trascende le cupe visioni di Dante, Savonarola e Michelangelo, anch'essi figli del Sud, ma « ma anime tristi del Sud, figli dell'oscuro Sud, nel cui crepuscolo non risuona l'esultante zampogna lontana di chi, lieto e felice, riconduce i greggi dei suoi sogni al podere »<sup>134</sup>.

L'ideale visionario di Potgieter di un'Italia moderna, nata dalla fusione delle sue pluriformi civiltà, in cui « il

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 426-427.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 421-428.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 643-644: « Ik zie ruïnes... Maar over die ruïnes bloeien, in een weelde van trossen, van fabeltrossen, van feeëtrotsen, de blauwe-regens, de éven zacht turkoois-blauwe glycinen »; p. 774: « Roze en azurig blanke, bloeiende amandelboompjes zijn als sprookjes tegen de witte rots en de blauwe lucht, zijn als bruidsboeketten van feeën ».

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 483, 488.

*Ibid.*, p. 722: « sombere zuidzielen, zonen van het Sombere Zuiden, (in wier) schemering niet klinkt de verre juichende herdersfluit van wie blijde en gelukkig de kudde zijner dromen terug naar de hoeve geleid ».



sacro vincerà nella bellezza »<sup>135</sup>, alla fine del secolo si è trasformato in un'orgia di bellezza, in cui « ci si lascia andare ai capricci dell'ebbrezza, senza metodo o piano preordinato »<sup>136</sup>, superando la malinconia di chi sa « che tutto perisce e si sbriciola nel pozzo profondo del Passato »<sup>137</sup>. E quando l'ebbrezza è finita, resta il dolce incanto di una atmosfera rarefatta, in cui Firenze appare « nell'ora dell'Angelus »<sup>138</sup> o l'ultimo splendore dei raggi dorati del sole addolcisce l'aria fatale del teatro greco di Taormina<sup>139</sup>. In una siffatta atmosfera Couperus sognava di terminare gli ultimi giorni della sua vita in qualche angolo d'Italia, il paese che credeva di amare come nessun altro paese; ma nella desolazione della Prima Guerra Mondiale, che segnò la fine della civiltà dell'Ottocento, egli fu costretto a riconoscere, al di là del fascino degli orizzonti italiani, la realtà della nostalgia del paese d'origine, « dove ogni cittadino vuole vivere sotto il proprio tetto e tra le proprie quattro mura »<sup>140</sup>, e nel lento morire dell'Europa, in cui sentiva tutta l'inutilità del suo essere spettatore, questo riconoscimento della realtà delle proprie radici psicologiche e sociali segna un momento di riflessione, se non ancora di svolta, anche nella storia del significato dell'Italia nella letteratura olandese.

<sup>135</sup> E. J. POTGIETER, *Florence*, XX, vs. 73: « In schoonheid zal het heilige overwinnen! ».

<sup>136</sup> L. COUPERUS, *Uit blanke steden onder blauwe lucht*, in « Verzamelde Werken », VIII, p. 743: « waarin men zich gaan laat naar de grillen der dronkenschap, zonder methode, zonder vooropgesteld plan ».

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 457: « dat alles vergaat en verbrokkelt in de diepe put des Verledens ».

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 779-780.

<sup>140</sup> L. COUPERUS, *Verzamelde Werken*, IX, p. 608: « Hier in Holland, in Den Haag wilde ieder zijn eigen dak boven zich, en wonen tussen zijn eigen vier muren ».

## CONCLUSIONI.

Da questa prima ricognizione in un campo di studi non ancora sistematicamente coltivato, che quindi avrebbe bisogno di ulteriori approfondimenti, anche a livello comparatistico, si possono già trarre alcune conclusioni indicative. Il materiale letterario esaminato può essere classificato in tre gruppi: a) quello relativo all'epoca della Restaurazione (1815-1848); b) al periodo di predominio liberale (1848-1880); c) alla fine del secolo (1880-1914).

Nella prima categoria rientrano le relazioni di viaggio dei pittori e letterati olandesi pubblicate tra il 1820 e il 1848, e cioè quelle di C. Kruseman (1826), H. W. Cramer (1832) e J. J. F. Wap (1839), nonché le opere d'argomento italiano di Willem Bilderdijk. La visione dell'Italia nelle opere di questo periodo è caratterizzata da interessi artistici, oscillanti tra la tradizione accademico-classicistica e ispirazioni romantiche di tipo borghese. Della vita quotidiana interessano gli aspetti pittoreschi con *couleur locale*; è generalmente viva la coscienza che l'Italia abbia bisogno di un ammodernamento delle sue strutture economiche, sociali e politiche, ma si diffida di tendenze democratiche radicali, temendo il ritorno di situazioni caotiche ed incontrollabili, proprie di periodi rivoluzionari. Espressioni tipiche di questa tendenza sono le opere di J. J. F. Wap e A. L. G. Bosboom Toussaint, in cui si cerca di conciliare il senso della tradizione col desiderio di rinnovamento. Sul piano delle strutture di superficie le tendenze di fondo si rivelano in un realismo, stilizzato secondo canoni retorici tradizionali ma percorso da entusiasmi romantici. Tutti questi autori attendono dall'incontro con l'Italia un contributo alla soluzione di problemi culturali olandesi, nel senso di un ravvivarsi del senso artistico, religioso o civile, in una fiducia basata sul ruolo che la cultura italiana ha avuto nel Medio Evo e Rinascimento. Questa fiducia costituisce anche un invito a stabilire contatti con operatori culturali italiani contemporanei, invito sfruttato al massimo dal Wap. Isolata è la posizione di Bilderdijk in cui l'incontro con la cultura ita-

liana non conduce ad un'armonia di tendenze diverse, ma all'acuirsi di un dissidio di fondo tra etica ed estetica.

Negli autori dell'epoca liberale, soprattutto J. Ph. Koelman e E. J. Potgieter, e per certi aspetti anche Bosboom Toussaint, domina l'interesse per i tentativi e le realizzazioni del Risorgimento italiano, apertamente sostenuto ed esaltato come unica via alla soluzione dei secolari problemi sociali e politici dell'Italia. Persiste, tuttavia, anche nell'entusiasmo per il Risorgimento una riserva verso ingenue speranze infondate e radicalismi accentuati, a cui si oppone un'ideologia tipicamente olandese, moderatamente liberale, equilibratrice tra presente e passato e orientata su alcuni modelli repubblicani forniti dalla storia (la Serenissima Repubblica di Venezia e la Repubblica olandese delle Sette Provincie). In E. J. Potgieter il momento risorgimentale è approfondito sul piano filosofico in una visione sintetica sullo sviluppo della civiltà italiana, che appunto culmina nel Risorgimento, interpretato come fase finale della storia in cui si conciliano le opposte tendenze della vita dello spirito e della società.

Questa visione di Potgieter costituisce il punto di partenza degli scrittori della fine dell'Ottocento: Busken Huet, Vosmaer e Couperus, che, tutti quanti, hanno in comune con Potgieter la ricerca di una visione sintetica, in cui l'Italia appare come tutrice potenziale ed effettiva di una armonia tra natura e cultura, smarritasi nella civiltà tecnologica moderna. L'esaltazione risorgimentale si decanta rapidamente, già in Huet (1877), per scomparire completamente in Vosmaer (1880; 1888) e Couperus (1894; 1900; 1912/13); e con ciò la visione sintetica, se non è infranta ancora, si restringe sul piano psicologico ed estetico. L'ottimismo liberale è intaccato o scomparso e con questa crisi ideologica sembra connessa la scomparsa di ogni interesse per l'osservazione e l'approfondimento dei fenomeni sociali e politici. Ne risulta un'involuzione culturale che si manifesta in un progressivo estetismo che raggiunge il suo apice nelle splendide pagine sull'Italia di Louis Couperus. In Couperus, infatti, si rompe definitivamente la sintesi ideale tra il passato ed il presente italiano, tra

cultura e società, tra spirito e materia e si rovesciano le affrettate speranze liberali in oscure paure. Quel che sopravvive della visione dell'Italia maestra di civiltà alla Gioberti è il mito di un'armonia e bellezza avulse dalla società, che trova i suoi unici punti di riferimento nei dati più squisiti e selezionati della realtà italiana. E così, anche nel suo brillante epilogo, l'esperienza italiana nella letteratura olandese dell'Ottocento si rivela come una delle manifestazioni più tenaci e salde della concezione idealistica della vita.

JAN HENDRIK METER



PROTOSTORIA, LINGUA E CULTURA  
NELL'AREA DEL MARE DEL NORD

II

3. *A proposito di un hapax in Beowulf v. 112.*

3.0. Nel v. 112 del *Beowulf* « eotenas ond ylfe ond orcneas », da intendersi come un elenco rappresentativo di esseri mostruosi, figura lo *hapax* anglosassone *orcneas*<sup>154</sup>. Vedremo più avanti come siano falliti finora i tentativi di interpretare tale termine, ch  il problema va impostato in una cornice ben pi  ampia dell'angusto contesto culturale in cui esso   stato ristretto.

La nostra proposta, al contrario, mira ad inserire la questione nella problematica che si   venuta delineando degli interscambi culturali fra popoli germanici e celtici nell'area del Mare del Nord. Sar  in tale ambito infatti possibile trovare le motivazioni per una collocazione, sia d'ordine storico che linguistico, di *orcneas*. E pur cogliendo una documentazione scarsa, talvolta in apparente contraddizione — anche perch  proveniente da sistemi culturali differenziatisi nello spazio e a volte distanti nel tempo — riusciremo a definire mediante l'impiego adeguato di metodologie comparative, il rapporto che lega *orcneas* dell'anglosassone alle lingue delle comunit  scandinave e celtiche delle isole britanniche.

3.1.   ben noto che l'azione che anima il *Beowulf* ha il suo centro nella lotta che oppone l'eroe ad una pro-

<sup>154</sup> Come si dir  anche pi  avanti (cfr. § 3.14), la sequenza *-ea-* costituisce nel v. 112 due sillabe. Casi di disillabizzazione sono tutt'altro che rari nel *Beowulf* come evidenzia Fr. Klaeber (op. cit. alla nota 163, p. 275 sg.) che li indica con l'accento circonflesso.

genie di mostri che dimorano nelle acque — come Grendel e sua madre — ovvero in un tumulo sulla costa — come il drago contro il quale Beowulf combatte il suo ultimo duello. Che la coscienza cristiana del poeta vedesse la lotta di Beowulf in chiave teleologica è assai verosimile; il pericolo e la tragedia che incombono sulla quiete di Heorot, reggia di Hrothgar, o sul regno dello stesso Beowulf, e che richiedono l'intervento e il sacrificio estremo dell'eroe si prestano egregiamente all'interpretazione etica cristiana.

Nella struttura epica del racconto, dunque, la mediazione culturale cristiana si affianca al materiale germanico più tradizionale senza per altro sovrapporsi ad esso e soffocarne l'originalità, bensì in un abile adattamento alle esigenze intrinseche del tessuto epico.

Nel passo del *Beowulf* che comprende il v. 112 riconosciamo per l'appunto la giustapposizione, o meglio, l'integrazione delle due esperienze culturali. Quale funesto prologo ai misfatti che il mostro si avvia a commettere, in questo episodio (vv. 94-114) si contrappone la genesi del creato all'origine della stirpe malvagia alla quale Grendel appartiene. La mitologia del paganesimo viene qui saldamente ancorata alla narrazione biblica.

È utile comunque ricordare, anche se brevemente, il rapido succedersi dei quadri dell'intero episodio.

3.2. Un essere malvagio, Grendel, ha invidia della vita gaia che si conduce ad Heorot (vv. 86-90). Qui intanto risuonano i canti dello *scop*. Di essi uno ci è riportato; tratta la genesi dell'universo (vv. 90-98). La parafrasi della narrazione biblica della genesi è stringata e pedissequa. Tuttavia è certamente da escludervi ogni intenzione catechetica, ché anzi tale brano è profondamente inserito nella struttura centrale del poema<sup>155</sup>.

<sup>155</sup> Come già il Tolkien ebbe a sottolineare; cfr. J.R.R. Tolkien, *Beowulf, the Monsters and the Critics*, in «Proceedings of the British Academy» 22 (1936), p. 261.

Quando l'immagine torna di nuovo su Grendel, apprendiamo che la stirpe degli esseri mostruosi e infernali, alla quale anche lui appartiene, discende da Caino e in quanto tale è condannata ad abitare luoghi paludosi (vv. 99-110). L'allaccio del mondo mitologico e fantastico germanico al messaggio sacro del Cristianesimo è ora completo. Le due esperienze, culturali e religiose, sono state saldate senza che per altro si noti la sutura.

L'episodio si conclude con i seguenti versi (111-114):

þanon untýdras ealle onwōcon,  
eotenas ond ylfe ond orcneas,  
swylce gīgantas, þā wið Gode wunnon  
lange þrāge; hē him ðæs lēan forgeald

Evitando di interpretare *orcneas*, diamo la traduzione del brano<sup>156</sup>: «Da lì (a motivo del crimine di Caino<sup>157</sup>) sono discese tutte le mostruosità, i titani e gli elfi e gli *orcneas*, come anche i giganti che combatterono contro Dio a lungo; ma Egli ebbe a ricompensarli degnamente».

Continua poi la narrazione con l'episodio delle stragi perpetrate da Grendel e con il conseguente arrivo di Beowulf a Heorot.

3.3. A proposito di *orcneas*, insoddisfacenti risultano le soluzioni abbozzate nelle varie edizioni e commenti critici del *Beowulf*, mentre è finora mancato uno studio organico mirante ad individuare il valore assunto da tale termine nell'ambito del poema in prima istanza, e quindi in rapporto al mondo culturale circostante.

<sup>156</sup> F. Olivero, *Beowulf*, Torino 1934, p. 11, traduce: «Da lui discesero tutti i mostri, i titanici orrori, gli elfi e gli spiriti maligni, come pure i giganti che guerreggiarono contro Dio per lungo tempo; Egli li ripagò secondo giustizia». C.G. Cecioni nella sua versione del poema rende l'elenco degli esseri mostruosi con «gli orchi, gli elfi e gli altri spiriti del male, e i giganti»; cfr. *Beowulf*, Bologna 1959, p. 7.

<sup>157</sup> O forse più rettamente «di Cam», come mostrerò altrove.



La critica ha preferito limitarsi ad un'analisi di tipo filologico-testuale, e ristretta quindi al corpus anglosassone, senza mai orientarsi verso criteri storici e comparativi. Ma il fatto stesso che *orcneas* sia attestato unicamente nel *Beowulf*, ci rende scettici circa la validità dei tentativi di scomporlo in più elementi stabiliti da equazioni lessicali.

Risale fondamentalmente al Grein<sup>158</sup> l'interpretazione di *orcneas* che è ancora oggi, più o meno tacitamente, ammessa dai commentatori del *Beowulf*. Supposto in *orcneas* un composto di tipo *tatpuruša*, egli — partendo dal materiale raccolto da J. Grimm<sup>159</sup> — scorge come primo elemento *orc-*, che considera un prestito dal latino *Orcus* 'dio dei morti / regno dei morti', mentre riconosce nell'ags. *nē(o)* 'cadavere', 'defunto' il secondo membro del composto.

Verso un'analisi di tale tipo tendono, tra gli altri, S. Bugge<sup>160</sup>, W. Krogmann<sup>161</sup>, e, in due importanti studi, J. Hoops<sup>162</sup>. Al Grein si ispirano inoltre le edizioni critiche di Fr. Klaeber<sup>163</sup>, di A.J. Wyatt-R.W. Chambers<sup>164</sup> e di C.L. Wrenn-W.F. Bolton<sup>165</sup>.

Ma l'interpretazione del Grein si basa su di un'erata lettura del materiale di J. Grimm. Si consideri innanzitutto che il Grimm avvertiva intensamente l'esigenza

<sup>158</sup> Cfr. C.W.M. Grein, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, 1861-64, edizione aggiornata da J.J. Köhler e F. Holthausen, Heidelberg 1912. Naturalmente seguendo tale interpretazione *orcneas* dovrà leggersi *orcneās*.

<sup>159</sup> Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, 3 volumi, Berlin 1875.

<sup>160</sup> Cfr. *Studien über den Beowulfepos*, in « Paul und Braunes Beiträge », 12 (1887), pp. 80-82.

<sup>161</sup> Cfr. W. Krogmann, « Anglia » 56 (1932) p. 40 sgg.

<sup>162</sup> Cfr. *Kommentar zum Beowulf*, Heidelberg 1932, p. 32; *Beowulfstudien*, in « Anglistische Forschungen », 74 (1932), pp. 17-20.

<sup>163</sup> Cfr. *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Lexington Mass. 1950.

<sup>164</sup> A.J. Wyatt, *Beowulf with the Finnsburg Fragment*, Cambridge 1914, ed. riveduta e ampliata da R.W. Chambers, Cambridge 1952.

<sup>165</sup> C.L. Wrenn, *Beowulf with the Finnesburg Fragment*, ed. riveduta e ampliata da W.F. Bolton, London 1973.

di svelare il rapporto genetico che legava la mitologia germanica a quella classica, onde spiegare quella per mezzo di questa. Per quanto riguarda più particolarmente il nostro problema, se si analizza pur brevemente il materiale prodotto dal Grimm, appare evidentissima la problematica comparativa:

« Auch das deutsche mittelalter hegte noch vorstellungen von einer gefräßigen, hungrigen, unersättlichen Hölle, von einem *Orcus esuriens*, d.h. dem menschenfressenden ogre. 'diu *Helle ferslindet* al daz ter lebet. sine *wirdet niomer sat* ' ... 'diu *Helle* und der arge wân werdent *niemer sat* »<sup>166</sup>; « Ohne zweifel trugen auch andere höhere wesen, ausser den elben und zwergen, das unsichtbarmachende gewand. Vor allem erinnere ich an Odins gekrempten *hut* (s. 121), an *Mercurs petasus*, an den *hut* des Wunsches, der noch in unsern märchen *wünschelhut* gennant wird, und an des Pluto oder *Orcus helm* ('Αἰδος κωνή Il. 5,845. Hesiod. scut. 227) »<sup>167</sup>; « In den romanischen märchen hat ein altrömischer gott ganz die natur eines waldgeistes angenommen, aus dem *Orcus* ist ein ital. orco, neapol... Deutsche märchen übertragen seine rolle dem *teufel*, der auch unmittelbarer aus dem alten gott der unterwelt hervorgeht »<sup>168</sup>.

Unica documentazione diretta del lat. *Orcus* nei dialetti germanici è riportata nella prima nota della pagina 402. Qui il Grimm cita l'espressione tedesca « ich hab den *orken* gesehen » e collega, in modo del tutto marginale, il tedesco *orken* ad *orcneas* del *Beowulf*. Ma per quanto riguarda la frase tedesca, cfr. qui § 3.6. dove se ne mostra la recenziarietà.

In conclusione il materiale del Grimm non dimostra affatto l'esistenza di un lessema germanico \**orc* (< lat. *Orcus*).

<sup>166</sup> Cfr. J. Grimm, op. cit., I, p. 261.

<sup>167</sup> J. Grimm, op. cit., I, p. 383 sg.

<sup>168</sup> J. Grimm, op. cit., I, p. 402.

3.4. L'interpretazione del Grein riposa in definitiva su di un malinteso ed è quindi sul piano documentario e formale priva di sostegno.

Ma anche a livello di semantica ci accorgiamo che presso i sostenitori di tale ipotesi traspare evidente l'incapacità o l'imbarazzo nel fissare un significato per questo supposto neologismo.

Per *orcneas* Hoops dà la traduzione « böse Geister », e il Klaeber<sup>169</sup> « evil spirits, monsters » compiendo però uno slittamento verso « monsters » non autorizzato dalla forma *orc-nēas* da lui accettata. Del pari in Wyatt-Chambers troviamo il significato « monsters » nel glossario<sup>170</sup>, mentre nella nota critica al v. 112 gli editori danno « evil spirits »<sup>171</sup>. Infine in Wrenn-Bolton si trova la traduzione « evil spirits of the dead » con la specifica attribuzione di tale termine agli ambienti necromantici e occultistici<sup>172</sup>.

Di fatto sfugge la ratio del preteso neologismo *orc-nēas*. Si può solo dire che tale voluto composto sarebbe provvisto della significazione 'cadaveri del regno (/ dio) dei morti'<sup>173</sup>, ma oltre al senso letterale dei suoi elementi non è possibile individuare la sfera concettuale in cui collocarlo: se i più rinunziano a giustificare il detto slittamento, la necromanzia di Wrenn-Bolton è postulata ad hoc.

Venute allora a mancare alla nostra comprensione le ragioni per le quali sarebbe stata creata questa formazione neologica e non disponendo che del suo senso letterale, l'attribuzione ad *orc-nēas* di un significato quale 'esseri mostruosi' o 'spiriti maligni' e simili, viene suggerita soltanto dal contesto del passo.

<sup>169</sup> op. cit., cfr. il glossario, p. 386.

<sup>170</sup> op. cit., cfr. il glossario, p. 226.

<sup>171</sup> op. cit., cfr. p. 8.

<sup>172</sup> op. cit., cfr. p. 264 sg.

<sup>173</sup> In ambedue i lavori, J. Hoops sente la necessità di chiarire la semantica e la struttura del composto *orc-nēas* nel quale i due membri verrebbero ad avere un significato affine: « Die Verbindung des lat. Lehnworts *orc* 'Höllendämon' mit dem sinnverwandten *nē* 'Toter' ist ähnlich wie die von *ort* aus lat. *hortus* mit ne. *geard*

Dato infatti un contesto nel quale figurano i significati 'titani', 'elfi', *x*, 'giganti', a *x* potrà attribuirsi il significato 'mostri'. Il contesto è salvaguardato, ma *orc-nēas* resta sempre oscuro. Eppure, come vedremo più avanti (cfr. § 3.10), è proprio un accostamento meno superficiale al poema e che tenda ad una visione d'insieme, a conferire ad *orcneas* un'ulteriore specificazione.

3.5. L'analisi in *orc-nēas* del Grein è dunque insoddisfacente sia a livello di semantica che di verifica delle fonti storiche su cui essa si basa.

Ma resta pur sempre la possibilità che l'anglosassone abbia mutuato *Orcus* dal latino in modo autonomo dalla tradizione germanica registrata dal Grimm.

Già il Krogmann aveva ricordato il composto *orcþyrs* 'demone dell'inferno' che offrirebbe nel corpus anglosassone la documentazione di una formazione in tutto parallela al presupposto *orc-nēas*. Ma *orc-þyrs* si svela ad una accurata lettura inesistente, come del resto già aveva notato lo stesso Hoops<sup>174</sup>.

Il termine *orc-þyrs* è sorto da una errata lettura della glossa « orcus orc þyrs odde heldeofol » del glossario latino-anglosassone preservato nel manoscritto, probabilmente del secolo XI, *Cotton Cleopatra A III*. Già nell'edizione dei glossari antico-inglesi di Th. Wright-R.P. Wülcker<sup>175</sup> l'analisi della glossa era « *orcus, orc, þyrs,*

'Garten' zu dem Kompositum *ort-geard*, ne. *orchard* » (cfr. *Beowulfstudien*, p. 19, *Kommentar*, p. 32). Ma Hoops non trova garanzie neanche a proposito di quest'ultimo composto. L'ags. *ortgeard* è verosimilmente comparabile con il got. *aurtigards* 'giardino' o con il medio basso ted. *wortegarde* e medio a. ted. *wurz(e)garte* 'orto'. Il composto è allora da considerarsi germanico e molto probabilmente dovrà riconoscersi nel primo elemento una forma derivata dalla radice germanica \**wort-* 'coltivare'. Le forme medio-inglese *ortyard, orchard* etc. furono nel XVI sec. accostate per paretimologia al lat. *hortus* e scritte di conseguenza anche *hortyard*.

<sup>174</sup> *Beowulfstudien*, op. cit., p. 19.

<sup>175</sup> Cfr. *Anglo-Saxon and Old English Vocabularies*<sup>1</sup>, London 1884.



odde heldeofol » (cfr. 459, 31), preferendosi quindi per ragioni paleografiche staccare *orc* da *þyrs*.

Tale interpretazione, basata su criteri interni, è confermata pienamente dalla natura composita del glossario. Sappiamo infatti che esso è una raccolta per ordine alfabetico di chiose interlineari apposte su manoscritti precedenti e in gran parte andati smarriti. Ma per la glossa 459, 31 ci troviamo nella condizione privilegiata di poterne stabilire la genesi.

Si consideri infatti che la glossa nr. 1454 del corpus è « *orcus, orc* » e la nr. 1457 è « *orcus, þyrs, odde heldeofol* ». Non ha bisogno di ulteriori commenti la corrispondenza di queste fonti con la glossa 459, 31 in cui esse vennero a confluire. Così anche per questa via si dimostra che il composto *orc-þyrs* non ha mai avuto modo di esistere in anglosassone.

Resterebbe tuttavia documentata la forma *orc* della glossa 1454 la quale potrebbe pur sempre risultare disponibile per entrare in una eventuale composizione come, appunto, *orc-nēas*.

Si ritrova il lemma *orc*, oltre che nella glossa 1454, anche nei glossari di Epinal-Erfurt « *orcus, orc* » (nr. 698) e nel capitolo dedicato ai « Nomina Vasorum » del vocabolario di Aelfric « *orca, orc* » (nr. 123, 18)<sup>176</sup>.

A questo proposito apprendiamo dall'ultimo supplemento, curato da A. Campbell<sup>177</sup>, al dizionario anglosassone del Bosworth che proprio nelle glosse nr. 1454 e 698 si deve imputare all'amanuense la svista *orcus* per *urceus* o *orca* 'orcio', che invece è trascritto correttamente in 123, 18.

Le lingue germaniche, come è noto dalla testimonianza del got. *aurkeis* o ancora dell'ant. sassone *ork*, presero in prestito il latino *urceus/orca* in età piuttosto remota<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Wright-Wülcker, op. cit., p. 337.

<sup>177</sup> A. Campbell, *Enlarged Addenda Corrigenda*, Oxford 1972, p. 51.

<sup>178</sup> Sull'argomento cfr., per es., Th. Kross, *Die Namen der Gefässe bei den Angelsachsen*, 1911. Oxford.

Ci è possibile allora affermare che l'anglosassone *orc* ha denotato unicamente un particolare tipo di recipiente di provenienza mediterranea e che l'equivoco sorto nelle glosse anglosassoni è stato causato solamente dalla somiglianza grafica e fonetica tra i latini *orcus, orca, urceus*. Il redattore del secolo XI del glossario latino-anglosassone di cui sopra, non cogliendo più il significato della glossa nr. 1454 « *orcus, orc* » sarebbe stato indotto facilmente nell'errore di unificare le chiose anglosassoni *orc* e *þyrs, heldeofol* sotto lo stesso lemma latino *orcus* (< *urceus, orca, orcus*).

3.6. D'altronde nemmeno tra le glosse dell'inglese medio si ha traccia di *orc* (< *Orcus*). Tale mancanza nel lessico anglosassone non deve destare particolare stupore, ché anzi bene si interpreta nell'insieme del mondo culturale del Medio Evo.

Sembra infatti che in nessun ambiente culturale germanico possa provarsi l'esistenza di un termine derivato da lat. *Orcus*. Hoops riporta tuttavia una forma *orke* 'demonio, fantasma' al medio alto tedesco e al tirolese moderno (con le varianti *ork, org*).

Ma in effetti *orke* compare una sola volta nei *Pluemen der Tugent*, testo stampato in Tirolo (Innsbruck 1874). Né tantomeno la genesi travagliata della sua composizione e la data troppo bassa possono garantire la tesi di Hoops. Scrivi infatti da H. Vintler e rielaborati da Zingerle, i *Pluemen der Tugent* attingono abbondantemente dal *Tiroler Idiotikon* di Schöpf (Innsbruck 1866). Comunque restiamo sempre nello stesso preciso ambiente, spaziale e temporale, in cui sarebbero attestate le forme *orke, ork, org* citate da Hoops.

Non sarà allora fuori luogo considerare l'attestazione di tali forme come un circoscritto regionalismo germanico per il quale può dar conto un influsso recente da parte dei dialetti italiani a contatto con l'area tirolese. La presenza nel *FEW* delle forme bavaresi derivate da *orcus, lork* e *nork* « dämon », può soltanto rafforzare la nostra

tesi<sup>179</sup>. I due lessemi bavaresi per *orcus* compaiono con l'agglutinazione dell'articolo determinativo o indeterminativo romanzo. La trafile popolare e la fonte romana di tali termini è chiaramente dimostrata.

Non è forse un caso che nella stessa frase in cui nei *Pluemen der Tugent* compare *orke* — « so sagt manger... er hab den orken und elben gesechen » — riaffiori la formula italiana « ha visto l'orco » detta per « chi si è affiochito, quasi la paura dell'orco l'abbia fatto affiochire »<sup>180</sup>.

3.7. In tutti i dialetti italiani, e nella letteratura già dal XIV secolo, sono documentati i continuatori del lat. *Orcus*. La fantasia popolare ha conservato viva nella sua favolistica la personificazione dell'inferno pagano sotto la figura di un essere gigantesco e malefico che il cristianesimo, obbligato ad accettarlo su suolo romano-pagano, ha però piegato alla sua interpretazione etica.

Per una documentazione dei riflessi italiani di *orcus* rimandiamo agli appositi dizionari<sup>181</sup>. Anche nelle altre lingue romanze si continua il lessema latino.

In area iberica *huerco* 'morte, inferno' è la forma che compare nei testi castigliani. Questa si ritrova ancora nel giudaico-spagnolo, ma con il significato di 'scaltro, demonio'. Il galiziano conosce l'espressione *estar no Orco* per 'essere morto'. Il catalano ha l'aggettivo *orc* con varie sfumature di significato a seconda dell'autore e del secolo: 'lugubre, scandaloso, cattivo, burrascoso, idiota'.

La dialettologia francese offre una vasta gamma di derivati da *Orcus*: *aur* 'satana', *ourco* 'inferno', *ēnortsi* 'incantare', *s'enorquá* 'adirare' etc.<sup>182</sup>.

<sup>179</sup> Cfr. W. v. Wartburg, *FEW*, op. cit., VII, p. 394.

<sup>180</sup> Cfr. N. Tommaseo, op. cit., vol. M-O, p. 644.

<sup>181</sup> Cfr. per es. il *FEW*, loc. cit.; oppure W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1924, nr. 6088.

<sup>182</sup> Cfr. il *FEW*, loc. cit. Per quanto riguarda *ogre*, contestata è la derivazione da *Orcus* accolta nel *FEW* e da O. Bloch-W. v. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris 1964, p. 442. Per una identificazione di *ogre* col nome del popolo

3.8. Risulta dunque giustificata l'ipotesi del prestito dai dialetti romanzi e limitato al tirolese e al bavarese — in quest'ultimo per mediazione tirolese o direttamente da una forma italiana o francese.

Poiché nessun'altra area germanica presenta infatti continuatori del lat. *Orcus*, l'affermazione di Hoops: « in der Bedeutung "Höllendämon" oder "heidnischer Dämon" scheint es in die german. Sprachen eingedrungen zu sein », appare del tutto infondata.

Si consideri infine che anche un'analisi condotta sul corpus delle fasi più antiche dell'irlandese e delle lingue britanniche ci porta alla stessa conclusione negativa<sup>183</sup>. Questo fa credere che il lat. *Orcus* non sembra essersi continuato in quelle culture dell'Europa occidentale che non fossero di diretta discendenza latina. Del resto già la mancanza di *Orcus* nella raccolta di lessicografia tardo-latina condotta da Ch. Du Cange<sup>184</sup> suggerisce una scarsa circolazione di tale termine nella cultura medievale. Non è da scartare l'ipotesi di un'azione di censura da parte degli ambienti monastici verso l'immissione nei lessici volgari non romanzi di un termine con chiari addentellati pagani. La storia della cristianizzazione dell'Europa è piena di episodi di assorbimento su suolo già romano di pratiche e credenze precristiane difficilmente sradicabili e di prevenzione perché queste non intaccassero le culture non romanze.

3.9. È possibile a questo punto respingere definitivamente l'ipotesi della scomposizione di *orcneas* dell'anglosassone in *orc-nēas* tanto per ragioni semantiche e formali

degli Ungari, si pronunciano, per es., E. Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg 1928, e T. Corominas, *Diccionario*, op. cit., II.

<sup>183</sup> Cfr. per es.: J. Loth, *Vocabulaire vieux-breton*, Paris 1884; *Vocabularium Cornicum*, ed. E. Campanile, op. cit.; L. Fleuriot, *Dictionnaire*, op. cit.; M. Joint, *Contributions to a Dictionary of the Irish Language*, op. cit., Fasciculus N-O-P.

<sup>184</sup> Cfr. Ch. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, IV, rist. Graz 1954.



quanto per l'aperta contraddizione e incompatibilità tra tale neologismo e la cultura stessa che l'avrebbe prodotto.

Ma già nel passato un altro gruppo di studiosi accennò ad un'altra interpretazione di *orcneas* che riscosse comunque scarso successo dopo che Hoops la giudicò, nelle sue note critiche, insoddisfacente.

Fu probabilmente M. Heyne il primo ad accostare *orcneas* all'antico nordico *ørkn* « eine Art Seehund », e tradurre di conseguenza come « Seeungeheuer »<sup>185</sup>. A tale interpretazione finirà per accedere lo stesso Grein<sup>186</sup> e aderiranno, fra gli altri, Wyatt<sup>187</sup> e Sedgfield<sup>188</sup>.

Tuttavia a sostegno di tale traduzione non fu portata nessuna dimostrazione di tipo storico o linguistico. È facile così comprendere come una tale tesi, basata su di un semplice accostamento di forme, abbia potuto essere facilmente inficiata dall'interpretazione alternativa che, pur limitata al corpus anglosassone, si fondava almeno apparentemente su un materiale più sicuro<sup>189</sup>.

Da parte nostra riteniamo che le ricerche sugli aspetti storici e culturali dell'area del Mare del Nord abbiano aperto uno spiraglio sui concreti rapporti e possibilità di interscambio culturale tra i diversi popoli delle isole britanniche in data di molto anteriore all'era vichinga. Ed è appunto in questo contesto che riproponiamo l'ipotesi di Heyne per poterla finalmente valutare in una prospettiva più ampia.

<sup>185</sup> *Beowulf*, Paderborn 1863, cfr. il glossario.

<sup>186</sup> Nella sua edizione del *Beowulf*: cfr. *Beowulf nebst den Fragmenten Finnsburg und Valdere*, Cassel-Göttingen 1867. Si ricorderà che invece nello *Sprachschatz* il Grein aveva riconosciuto in *orcneas* un composto.

<sup>187</sup> *Beowulf*, Cambridge 1894.

<sup>188</sup> *Beowulf*, Manchester 1910.

<sup>189</sup> Limitata a F. Kluge rimase l'artificiosa analisi di *orcneas* in *orc-n*, collegato al nordico *ørkn*, e *-eos* 'cavalli' che per errore sarebbe stato trascritto *-eas* dall'amanuense. Cfr. *Zum Beowulf*, in « Paul und Braunes Beiträge » 9 (1884), p. 188. Contro tale interpretazione cfr. anche S. Bugge, op. cit., p. 80 sg.

3.10. Hoops respinge la traduzione di Heyne con una motivazione assai semplice: « Seeungeheuer passen nicht in die Gesellschaft von Riesen, Elben und Giganten »<sup>190</sup>.

Non è chiara la ragione di tale affermazione che per altro lo stesso Hoops tralascia di motivare, ché al contrario è proprio un'adesione più profonda al testo del *Beowulf* a richiedere per *orcneas* la qualifica di « Seeungeheuer ».

Nella prima parte del *Beowulf*, la lotta dell'eroe contro mostruosi esseri acquatici acquista una posizione di rilievo.

È esplicito il riferimento alla condanna divina che ha bandito Grendel, sua madre e gli altri esseri diabolici, in quanto discendenti di Caino, dall'ecumene umano. Più precisamente è nelle acque che vive la progenie maledetta. Si confrontino infatti i vv. 103-105:

mære mearcstapa sē þe mōras hēold,  
fen ond fæsten; fifelcynnes eard  
wonsæli wer weardode hwīle

[Grendel] famoso<sup>191</sup>, errante ai confini delle contrade, abitava la palude, gli acquitrini e il castello [nella palude]; aveva abitato il luogo proprio alla stirpe dei mostri a lungo, creatura maledetta.

Probabilmente le credenze pagane associavano gli esseri mostruosi ai luoghi paludosi; si ricordi, per es., la sentenza delle *Maxims II* (MS. Cotton Tiberius B. I), v. 42: « þyrs sceal on fenne gewunian » 'il gigante abiti la palude'. Quanto alla presenza di spiriti nei castelli isolati e in abbandono, essa è facilmente intuibile anche solo a livello psicologico. Per « mearcstapa » l'interpretazione può essere data nel suo valore più concreto e quindi 'predone di confine', ovvero in una prospettiva etica cristiana, intendendo Grendel come un diavolo che tenti a far varcare i confini del male.

<sup>190</sup> Cfr. *Beowulfstudien*, op. cit., p. 18; *Kommentar*, op. cit., p. 32.

<sup>191</sup> O 'incubo' se in *mære* la vocale è da leggersi breve.

Allorquando Grendel, ferito a morte da Beowulf, cercherà rifugio nella sua palude, abbiamo la descrizione di una superficie assai tempestosa (vv. 847-849):

ðær wæs on blōde brim weallende  
atol yða geswing eal gemenged,  
hāton heolfre, heorodrēore wēol

I flutti color sangue bollivano, orrenda marea di onde agitate, spumeggiavano orribili calde del sangue della lotta.

E infatti, in luogo dei termini *mōr* o *fen* 'palude' dei vv. 103-104, si preferisce denotare l'abitazione di Grendel con *mere* (v. 845), che nel linguaggio poetico del *Beowulf* acquista il preciso valore di 'mare', come indicano i composti *meredēor* (v. 558), *merefix* (v. 549), *meregrund* (vv. 1449, 2100), *merestræt* (v. 514) e così via. Più specificamente, l'abitazione di Grendel viene definita *nicera mere* (v. 845), traducibile come 'mare dei mostri marini' (su *nicor* vedi comunque oltre).

Si ha dunque l'impressione che il poeta tenda a collocare l'abitazione degli esseri mostruosi in ambiente marino al quale si accede per un terreno acquitrinoso<sup>192</sup>.

E qui è del pari interessante l'inserimento della tradizione germanica nella narrazione biblica. Infatti l'acqua come simbolo di pena è un'immagine degli Inferi germanici che l'Edda ci trasmette in più luoghi. Si ricordino in proposito i fiumi Vil e Van che per Snorri (ma cfr. anche *Lokasenna* v. 187) sarebbero due fiumi infernali originatisi dalla bava di Fenrir incatenato nella *Hel*.

Come prologo all'episodio della vendetta della madre di Grendel, vengono nuovamente ricordate la maledizione di Caino e il conseguente esilio della sua stirpe. Più volte si fa riferimento all'abitazione forzata della madre di Grendel (vv. 1260-1261):

<sup>192</sup> Anche K. Malone intende in questo modo nel suo studio, *Grendel and his Abode*, in *Studia Philologica et Litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern 1958, pp. 297-308.

Sē þe wætereges an wunian scolde,  
cealde strēamas...

[La madre di Grendel] dovette abitare nella terribile acqua, nelle fredde correnti...

Degna d'interesse è inoltre la costante associazione della madre di Grendel a epiteti marini: con *brim-wulf* 'lupo di mare' viene indicata al v. 1506 e al v. 1599, con *mere-wīf* al v. 1519, con *grund-wyrge* 'mostro dannato degli abissi' al v. 1518, con *grund-hyrde* 'guardiano degli abissi' al v. 2136.

Ma la madre di Grendel non è sola in quel regno di mostri. Ché anzi vien detto espressamente che le fa compagnia una schiera di 'bestie marine' (*sædēor monig*, v. 1510) contro le quali lo stesso Beowulf si cimenterà e che d'altronde sono già visibili ai guerrieri del suo seguito. Abitano colà 'serpenti marini' (*wyrmcynnes fela*, v. 1425), 'draghi di mare' (*sellice sædracan*, v. 1426) e 'mostri di mare' (*nicras*, v. 1427).

È perciò lecito affermare che se in conseguenza della maledizione di Caino la stirpe dei mostri è stata condannata a vivere nell'acqua, elemento naturale del resto già strettamente associato nella concezione germanica alle punizioni infernali, ci sono seri motivi che fanno dubitare circa l'attendibilità dell'affermazione di Hoops sopra riportata. Accanto ai giganti, agli elfi e ai titani si può dare agli *orcneas* l'interpretazione di 'mostri acquatici' senza che il testo del Beowulf ponga delle pregiudiziali.

3.11. Pur senza giungere al punto di mitologizzare, e perciò limitare, il *Beowulf* e riconoscere in Grendel, sua madre e gli altri mostri marini, una personificazione del Mare del Nord contro la cui furia si contrappone l'abilità e il coraggio dei Germani, bisogna però ammettere che il poema ha colto il rapporto dell'uomo con il mare e che da esso trae ispirazione. E questo è naturale in una epica originatasi presso un popolo in fase di espansione marittima.

Già prima dello scontro con Grendel e sua madre,



Beowulf ha dovuto lottare contro altri terribili animali marini. Al suo arrivo alla reggia di Heorot, Beowulf narra a Hrothgar e alla sua corte alcune delle sue più fortunate imprese contro giganti e esseri mostruosi (vv. 421-422):

ȳðde eotena cyn, ond on ȳðum slōg  
niceras nihtes...

annientai la stirpe dei titani e di notte sulle onde uccisi i mostri marini...

Queste sono di buon auspicio per la lotta che sta per intraprendere contro Grendel (vv. 424-426):

...ond nū wið Grendel sceal,  
wið þām āglæcan āna gehēgan  
ðing wið þyrse...

e ora contro Grendel, contro questo demone, solo, risolverò la disputa contro il gigante...'

L'occasione di ripetere questo parallelismo si presenterà a Beowulf quando, per difendersi dai motteggi di Unferth, narrerà la gara di nuoto tra lui e Breca: il pericolo dei *hronfixas* 'balene' (v. 540) del Mare del Nord si concretizza in un tremendo assalto da parte di bestie marine dalle quali Beowulf si difende gagliardamente uccidendo ben *niceras nigene* 'nove mostri marini' (v. 575), che così non saranno più di impedimento alla rotta dei naviganti (vv. 567-569):

þæt syðþan nā  
ymb brontne ford brimliðende  
lāde ne letton...

E conclude l'eroe che queste gesta sono tali da garantire la sua superiorità nello scontro futuro contro Grendel.

Ma dalle imprese marine di Beowulf traiamo ora le informazioni che più interessano il nostro problema.

Più volte si è visto ricorrere il termine *nicor* da noi reso, seguendo tutti i commentatori del *Beowulf*, con 'mo-

stri marini'. Si ricorderà infatti che *nicera mere* fu definita l'abitazione di Grendel, come alcuni di essi emergessero sulla superficie dell'acqua, e che il corteo dei guerrieri che accompagna Beowulf verso l'abitazione della madre di Grendel passasse per luoghi desolati e disseminati di *nicor-hūsa* (v. 1411).

Ebbene nelle lingue germaniche sono ampiamente attestate le forme corrispondenti all'ags. *nicor*. Nelle glosse ant. a. tedesche, *crocodilus* viene reso con *nihhus*, ma il medio a. ted. *nicker* documenta anche il significato di 'spirittello marino', che è presente anche nei dialetti bassotedeschi (cfr. *necker*) e nell'olandese *nicker*, *nekker*. In islandese moderno *nykr* vale sia 'ippopotamo' che 'spirittello marino'<sup>193</sup>.

Per A. Meillet le forme nominali germaniche si riconducono alla radice \**neig*-, dalla quale sono stati tratti gli aoristi vedici del tipo *ánijam*, *ánijan*, o l'ant. irlandese *nigid* 'lava' o *vúζω* 'lavo'<sup>194</sup>.

Ma dal corpus anglosassone è possibile trarre ulteriori informazioni. Nell'*Epistula Alexandri* ad Aristotele (fol. 111a,5) troviamo infatti: «him wæron þā brēost gelīce niceras brēostum» per il latino «hyppopotami pectore».

È evidente che ci muoviamo in ogni caso nel campo di grossi mammiferi che nell'acqua hanno la loro naturale dimora e la cui minacciosa presenza ha da sempre causato terrore ai naviganti.

Possiamo dire in conclusione che Beowulf è il campione in lotta contro animali mostruosi — come Grendel, sua madre, gli *orcneas* e i *niceras* — nei quali l'aspetto mitico e soprannaturale non emerge su quello reale, bensì le due componenti finiscono per bilanciarsi perfettamente. L'associazione di attributi infernali a quegli animali marini ritenuti particolarmente pericolosi, tratto tipico della psi-

<sup>193</sup> *Nikarr/Nikuðr*, epiteti di Odino, si ricollegano probabilmente a *nykr*.

<sup>194</sup> A. Meillet, *Quelques formations de présents en indo-européen*, in «Mémoire de la Société Linguistique de Paris» 17,3 (1911), p. 194 sg.

cologia della gente di mare, si rivela nel *Beowulf* in una veste mediata dalla mitologia germanica.

3.12. Riconosciuto allora che un'analisi comparativa interna al lessico anglosassone non offre per *orcneas* alcuna spiegazione e che tuttavia il piano testuale richiede un significato quale 'mostri marini', possiamo a verificare la bontà del suo accostamento all'antico nordico *ørkn*, come già ebbe a proporre M. Heyne.

I referenti del lessema nordico, vari a seconda dell'area dialettale e del momento in cui la testimonianza è stata raccolta, sono sempre individuabili nella famiglia dei focidi. Così la forma islandese e il composto *ørkn-seli*, denotano la foca (« seehund » o « robbenart »)<sup>195</sup>, mentre la forma norvegese è specializzata per la *phoca barbata* (« eine art grossen seehund, oder robbe »)<sup>196</sup>. Tralasciando per il momento le differenze nel vocalismo radicale, sono riconducibili ad *ørkn* il nome di persona *Orkn-høfði* / *Orkn-høfði* 'dalla testa di foca' che ricorre nella *Sturlunga Saga*, e forse anche *Orkn-ing* che troviamo nell'*Atlamál in grænlenzco* (cfr. vv. 9-10 « ... synir vóro þeir Høgna, - Orcning þann héto, er þeim enn fylgði »). Lo stesso nome antico nordico per le Orcadi, come vedremo oltre, appartiene qui.

I dialetti scandinavi attestano dunque per *ørkn* un denotato nel mondo marino che si distingue per le notevoli dimensioni. La *phoca barbata* o *erignathus barbatus* è l'esemplare maggiore della famiglia dei focidi, superando spesso i 3 metri di lunghezza e i 400 kg. di peso. Anche se la documentazione nordica pervenutaci non riporta esplicitamente che intorno ad *ørkn* si siano sviluppati dei significati caratterizzati da un simbolismo magico e tabuistico, è ben noto comunque quante leggende siano sorte sulla ferocia e la forza dei focidi, come anche dei cetacei.

Per esempio in Irlanda settentrionale si soleva get-

<sup>195</sup> Cfr. Johanneson, II, p. 1104.

<sup>196</sup> Cfr. Falk-Torp<sup>2</sup> 1960, Oslo-Bergen I, p. 196; S. Bugge, *Zum Beowulf*, in « Zeitschrift für deutsches Altertum » 4, p. 198.

tare monete alle foche per placarne l'ira, e gli Eschimesi temevano una mitica foca, signora di mandrie marine di balene e di altri focidi, la quale se infuriata dalla trasgressione di qualche norma, o per difendere le sue proprietà dalla caccia dell'uomo, rovesciava i battelli dei pescatori.

Facile è passare a riconoscere in queste bestie una personificazione del male. Sempre presso gli Eschimesi si narra di una razza mostruosa sorta dal connubio tra le foche e gli uomini; e ancora, è noto che il magico « canto delle sirene » dell'Odissea sembra ispirarsi al suono emesso da qualche particolare focide. Le raffigurazioni eschimesi della signora del mare (*Talluliyuk*, *Sedna*, *Nulyayuk* nell'Artide centrale) ricordano proprio la sirena della mitologia greca (cfr. sul tema S. Zavatti, *Il misterioso popolo dei ghiacci*, Milano 1977, in particolare la figura di p. 65).

In definitiva ci verremmo a trovare con *ørkn* nella stessa situazione di sviluppo semantico che si è riconosciuta per il già menzionato *nicor*. Si ricorderà che reso certo, dalle documentazioni pervenuteci, per *nicor* un riferimento nel mondo animale appunto come 'coccodrillo, ippopotamo', abbiamo riconosciuto uno slittamento verso la mitologizzazione di queste denotati concreti.

Non si deve scordare che i due aspetti, il concreto e il magico, erano coesistenti nella coscienza del compositore del *Beowulf* e del suo pubblico in quanto appartenevano ad un mondo in cui il confine fra il reale e il magico era in continua oscillazione. O, come si espresse K. Sisam: « Beowulf fights against monsters that lived in the imagination of the Anglo-Saxons: sea-monsters that attacked ships and swimmers... There are none of the exotic monsters that a reader of Latin would meet with occasionally in Virgil, or abundantly in such texts as the *Epistola Alexandri*, the *Latin Wonders of the East*, and the *Liber Monstrorum*, of which the last two seem to be compilations made in England in early Anglo-Saxon times »<sup>197</sup>.

<sup>197</sup> Cfr. *The Structure of Beowulf*, Oxford 1965, p. 6.



Siamo garantiti quindi circa la legittimità di un'eventuale trasformazione, in ambiente germanico da 'foca / animale marino di grandi dimensioni' → 'essere mostruoso'. Grazie a tale passaggio, è possibile affermare che per quanto riguarda il livello della semantica e le aspettative del testo del *Beowulf*, l'ags. *orcneas* può collegarsi con l'ant. nordico *ørkn*<sup>198</sup>.

3.13. Vediamo adesso se la nostra ipotesi si giustifica anche sul piano formale.

La dialettologia scandinava offre per questo termine un'ampia gamma di variazioni nel vocalismo della radice:

ant. nordico	<i>ørkn/ørkn</i>	norvegese	<i>erkn</i>
islandese	<i>örkn/orkn</i>	norn (Shetl.)	<i>erkn-y/ark(a)m-y</i>
		norn (Orc.)	<i>arkn-e</i>

La forma base alla quale sono riconducibili *ørkn*, *örkn*, *ørkn* e *arkn-* è *\*ørkn*. È ben noto infatti il passaggio avvenuto a partire dal XIII sec. [ɔ] > [ø], favorito in quasi tutti i dialetti scandinavi se il fonema seguente era /r/. Abbiamo così ant. nordico *ørn* 'aquila', ma islandese e svedese *örn*, danese e norvegese *ørn*; o ancora ant. nordico *børn* 'figlio', islandese *börn*, danese *børn*.

Per quanto riguarda il norn, si consideri che esso esprime chiara la tendenza a conservare l'articolazione [a] non labializzata. Contrasta infatti con le forme ant. nordiche *røð* 'riga', *grøn* 'barba', *bøllr* 'palla', *dogg* 'fune', *grr* 'mite', il norn (delle Shetland) che offre *rad*, *grani-*, *ball*, *dagg*, *ar*. Esso si pone, dunque, per questa

<sup>198</sup> J. Carney in *Studies in Irish Literature and History*, Dublin 1955, p. 105, riterrebbe l'ags. *orcneas* derivato direttamente da una fonte irlandese. Il Carney infatti cita il composto antico irlandese *gobor-chind* 'teste di capra', da lui tradotto « horseheads », suggerendo un legame tra *-or-chin-* e l'ags. *orc-*. Inutile dire che tale accostamento è inconcepibile sul piano scientifico a meno che non si accetti la fantasia come titolo valido per una dimostrazione.

conservazione fonetica, sullo stesso piano dei dialetti ugro-finnici della Scandinavia, nei quali i prestiti dall'antico nordico appaiono con la vocale non labializzata: cfr. lappone *arnes*, *ballo* (finnico *pallo*), *arvas*, per i già citati *ørn*, *bøllr* e *grr*.

La forma *erkn* è interpretabile con due spiegazioni alternative. Per la prima essa rappresenterebbe in norvegese e in norn (delle Shetland) uno sviluppo vocalico secondario di [ø]. Si ricordino le alternanze del tipo *frørenn/frerenn* 'gelato', *kømr/kemr* 'viene', *øfre/efre* 'superiore', *nórrøn/nórren* 'norvegese' che compaiono a partire dal XIII sec. Si direbbe che parallelamente al passaggio [ø] > [æ:] — cfr. *dóma* > *déma* 'giudicare', *stórre* > *stérre* 'maggiore' — anche nelle brevi corrispondenti si mostrasse la stessa tendenza all'appiattimento.

Rimane difficile comunque fissare i limiti di questa tendenza fonetica che si origina in Islanda e si propaga nel mondo scandinavo con onde di forza e direzione diverse. Abbiamo così in ant. nordico *eðla/øðla* 'lucertola', islandese *eðla*, norvegese *ødla/ela*; ant. nordico *eðli/øðli* 'natura, essenza', islandese *eðli*, norvegese *edle/ele*; mentre ant. nordico *øx* 'ascia', islandese *öxi* e norvegese *øks*; ant. nordico *øngi* 'stretto', islandese *öngur*.

In tal modo anche *erkn* si configurerebbe come uno sviluppo autoctono. Della seconda possibilità d'interpretazione parleremo più avanti (cfr. § 3.23.).

L'islandese *ørkn* d'altro canto non può presupporre un vocalismo quale appare nella forma ricostruita *\*ørkn*, bensì può riposare soltanto su [o].

3.14. Ci è possibile a questo punto trarre delle prime conclusioni.

Abbiamo individuato nel mondo germanico settentrionale una base *ørkn/orkn* la quale, per un fenomeno che si dimostra tipico della cultura di un popolo di navigatori e di cacciatori, oltre a denotare alcune speci della famiglia dei focidi, appare sensibile ad acquisire colorazioni magiche. Tale duplicità la riconoscemmo attualizzata nell'*orcneas* del testo del *Beowulf*.

A livello formale l'ags. *orcneas* trova un riscontro perfetto con l'ant. nordico *orkn* per quanto riguarda il vocalismo della vocale protosillabica. Si consideri infatti che mentre per l'ant. nordico *sak/søk* 'battaglia' o *hafn/høfn* 'porto' si ha l'ags. *sacu*, *haven*, le forme antico-nordiche *loft*, *skor*, e *holm*, danno rispettivamente *loft* 'aria', *scor(e)* 'taglio' e *holm* 'isola'.

Sul piano grammaticale, *orcneas*, nominativo plurale, è riconducibile ad un singolare *\*orcni* o *\*orcne*, ma solo in apparenza secondo il modello offerto dai nominativi plurali *her(i)g(e)as* 'eserciti', *secg(e)as* 'uomini', *stenceas* 'odori', *drenceas* 'bevande'<sup>199</sup>. Si tenga presente che *\*orcni(e)* è una radice pesante e che non presenta metafo- nia di *-i-*: ma non si può pretendere che un prestito, documentato una sola volta e costretto in un contesto prosodico, si trovasse inserito e seguisse del tutto regolarmente i paradigmi anglosassoni.

La scelta tra i nominativi plurali *orcneas* e *\*orcnas*, del pari legittimo, era vincolata alle esigenze della struttura metrica del verso. La forma *orc--neas*, in quanto disillabica, è la sola che si adatti al ritmo del v. 112.

Assegnati i valori prosodici di 2/4, 1/4, 1/8, rispettivamente ai simboli +, —, ×, daremo del v. 112 la seguente scansione:

eotenas ond ylfe    ond orcneas  
× × × ×    — — || × + —

Il secondo colon ha l'anacrusi ed è per di più caratterizzato da un forte accento in ogni unità musicale (tempo sincopato). Lo stesso tempo ritorna ancora, per es., nel secondo colon del v. 544:

... on sǣ wǣron  
× + — —

<sup>199</sup> Cfr. K. Brunner, *Altenglische Grammatik*, Tübingen 1965, p. 200.

o del v. 562:

... gefēan hæfdon  
× + — —

o del v. 571:

... gesēon mihte  
× + — —

Abbiamo dunque una perfetta corrispondenza tra l'ags. *orcneas* e la base antico-nordica *orkn* ed è possibile asserire che lo *hapax* anglosassone trova un chiarimento solo nell'accostamento alla forma nordica. Possiamo allora proporre la tesi che *orcneas* del *Beowulf* appartenga al linguaggio particolare del testo poetico che nel nostro caso è da considerare di influenza nordica.

3.15. È necessario a questo proposito osservare la frequenza in anglosassone degli altri due termini costitutivi del v. 112, *eotenas* e *ylfe*.

Per quanto riguarda *eoten*, esso è documentato nel *Beowulf* altre tre volte (cfr. v. 421, 761, 883), compare ancora nel composto *eoten-weard* 'a guardia dei giganti' (v. 668), e ne è derivato l'aggettivo *eotenisc* (vv. 1558, 2616, 2979). Ma al di fuori del *Beowulf* non è possibile rinvenire nel resto del corpus anglosassone alcuna attestazione di *eoten* o dei suoi derivati. *Ylfe* ricorre altrove in anglosassone, ma nel *Beowulf* è impiegato soltanto al v. 112.

Appare ora chiaro che il v. 112 risulta costituito o da materiale linguistico quasi estraneo al corpus anglosassone o per lo meno passivo nella tradizione del compositore ultimo anglosassone. Al contrario, termini quali *ȝotun* e *ylf*, così come *orkn/orkn*, ben si collocano nel contesto culturale antico nordico.

È possibile quindi che il poeta anglosassone si sia in questo caso limitato semplicemente a trasmettere un materiale preesistente e pervenuto in Inghilterra direttamente con il ciclo beowulfiano nordico. Il modello allit-



terante dei fonemi vocalici del v. 112 può avere aiutato a salvaguardare nella trasmissione orale anglosassone degli elementi che nel *Beowulf* nordico potrebbero anche avere avuto una esistenza formulare.

Si consideri del resto che molte altre denominazioni per gli esseri mostruosi che si trovano nel *Beowulf* sono strettamente legate alla cultura antico-nordica, per es., *fīfel-cyn* 'progenie di mostri' al v. 104, in cui *fīfel* è ugualmente un *hapax* in anglosassone, ma direttamente accostabile all'ant. nordico *fīfl*; *ælwihht* 'mostri' al v. 1500, altro *hapax* anglosassone ma presente in nordico con *al-vitr*; o lo stesso *nicor*, che compare quattro volte nel *Beowulf*, ma che non è mai usato altrove in poesia ed è di impiego molto raro nella prosa.

Non è possibile naturalmente stabilire se in anglosassone *\*orc(e)* abbia conosciuto una diffusione a livello di lingua parlata. È pur sempre possibile che almeno in qualche dialetto della Northumbria marittima o della Bernicia tale termine godesse di un certo spazio e vi fosse introdotto dai marinai anglosassoni venuti per primi a contatto con le popolazioni nordiche del Mare del Nord. Ma anche accettando tale ipotesi, è comunque arduo presupporre per *\*orc(e)* una diffusione al di fuori di un circoscritto ambito tecnico o regionale da dove difficilmente sarebbe stato accettato nel linguaggio poetico.

Un'ultima parola sul genere grammaticale del nostro termine, che è neutro nella forma nordica ma maschile in quella anglosassone. È abbastanza comune che il genere vada confuso nei prestiti: si confronti ant. nordico *mengi* 'schiera di guerrieri' o *nám* 'pegno' di genere neutro, con i prestiti anglosassoni *menigu* e *nēm* di genere femminile, o ancora *uppganga* 'sbarco' e *skeið* 'imbarcazione' sono in nordico femminili, mentre gli anglosassoni *upgang* e *scegð* sono maschili<sup>200</sup>.

<sup>200</sup> Un invito ad una ricerca più particolareggiata sull'influenza nordica nel lessico marittimo anglosassone e che allo stesso tempo tenga conto dell'attiva partecipazione anglosassone a questa cultura marittima composita, proviene da D. Hoffmann nel suo libro *Nor-*

3.16. Appurata l'origine nordica per *orcneas* dell'anglosassone, ci troviamo però nell'impossibilità di trovare una spiegazione etimologica valida all'interno del lessico nordico o germanico-comune.

Si consideri inoltre che la distribuzione di *orkn/orkn* è limitata soltanto alle lingue scandinave occidentali e ne restano esclusi il danese e lo svedese. In definitiva massima è da considerare la loro diffusione in quei dialetti che gravitano intorno all'area del Mare del Nord.

Sono già dunque motivazioni di carattere geolinguistico che invitano a cercare un riscontro di tale lessema in quelle culture che nelle isole del Mare del Nord fungono da parastrato e sostrato alle più recenti immigrazioni nordiche.

Oltre alla già scarsa documentazione del lessema *orkn/orkn* nella dialettologia scandinava, denuncia la sua lateralità proprio la semantica del termine, specializzato in un campo aperto a denotati nuovi e spesso mutuati da un'esperienza estranea.

Ma tutte le ipotesi formulate circa l'appartenenza di *orkn/orkn* al lessico del Mare del Nord ricevono appoggio sul piano geografico più concreto dalla stessa denominazione nordica delle isole Orcadi. Di fatti l'ant. nordico *Orkneyjar* è un composto di *orkn* e *eyjar*, ed interpretabile quindi come 'le isole delle foche'<sup>201</sup>. È facilmente deducibile da qui che il termine *orkn* deve aver goduto per lo meno presso i primi coloni norvegesi delle isole del Mare del Nord, di una fortuna maggiore di quella che i testi antico-nordici e le attestazioni moderne lasciano intravedere.

Possiamo allora postulare il luogo, il momento e la provenienza di tale lessema in antico nordico. Come si è già mostrato (cfr. § 1.4.), nelle *Norðreyjar* e nelle Orcadi

*disch-Englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit* (vol. XIV della « Bibliotheca Arnemagnæana »), Kopenhagen 1955. In particolare cfr. 435: « Noch nicht voll ausgewertet sind die Quellen dagegen für die Erkenntnis der gegenseitigen Einflüsse oder gemeinsamen Entwicklungen auf dem Gebiet des Heer- und Seewesens ».

<sup>201</sup> O forse, più esattamente, 'isole delle foche barbate'.

in particolare, è assicurata la presenza di gruppi di coloni nordici già a partire dal VI sec. È a quel periodo quindi che potrebbe essere addebitata l'assunzione in nordico di *orkn/orkn*, termine che sta alla base della denominazione stessa di quelle isole nuove all'esperienza dei Norvegesi.

Ma a questo punto la nostra indagine si focalizza sulle lingue celtiche e sull'antico irlandese in particolare, ivi parlate da più secoli prima dell'arrivo della nuova componente linguistica scandinava, al fine di determinare se sia possibile riscontrarvi il nostro termine ed eventualmente addebitare loro l'appartenenza originaria.

3.17. Il nome irlandese delle Orcadi attestato nella letteratura tardo-medievale è *Insi* [isole] *Orc*, e dei suoi abitanti *túatha* [popolo] *Orc*. La struttura di tali sintagmi, ancora riconoscibile per es. nel nome delle Ebridi *Insi Gall* 'isole dei Norvegesi', è riconducibile ad un modello tipo: « Nome + Genitivo di specificazione (al plurale) ». In questo caso dunque *Orc* è un etnonimo, riconducibile ad un nominativo plurale \**Uirc* (< \**Orcī*). Negli *Annali dell'Ulster* ricorre il genitivo plurale *Orc* come etnonimo (anno 579, 580, *recte* 580, 581), mentre il dativo plurale *Orcaib* si riferisce alle isole (*Bellum for Orcaib* anno 708, *recte* 709). Nell'irlandese più tardo tale forma, o la sua variante *Arcaib*, è stata assunta come unica denominazione, morfologicamente invariata delle Orcadi.

Comunque la forma irlandese si accorda perfettamente con le più antiche attestazioni greche, e poi latine, del nome di queste isole. Nella descrizione geografica della Britannia dataci da Tolomeo, che riporta informazioni di alcuni secoli prima<sup>202</sup>, ricorre il nome Ὀρκάδες νῆσοι e ancora

<sup>202</sup> Cfr. T.F. O' Rahilly, *The Goidels and their Predecessors*, in « Proceedings of the British Academy » 21 (1935) p. 323 sgg. Le informazioni di Tolomeo sarebbero dipese da « the work of some geographer or traveller who lived a good 200 years before Ptolemy's time », probabilmente dall'opera geografica di Pitea (circa 325 a.C.). Tale interpretazione è stata accettata anche da J. Pokorny, cfr. *Zur Geschichte der Kelten und Illyrier*, in « Zeitschrift für Celtische Philologie » 21, 1 (1938), p. 124.

Ὀρκάς per il promontorio scozzese — oggi chiamato Dunnet Head — posto esattamente di fronte alle Orcadi. Fatta astrazione dei suffissi greci, ritroviamo appunto la forma *Orc-* che possiamo quindi riconoscere come la più antica base di quel gruppo insulare.

È nostro compito a questo punto cercare un'interpretazione alla denominazione irlandese delle Orcadi per spiegare poi, in base al significato e sul piano formale, se possa stabilirsi un rapporto tra la forma celtica e quella nordica.

3.18. Elenchiamo qui di seguito, per tentare poi di raggrupparli in classi semantiche, quegli elementi del lessico antico irlandese — e irlandese moderno dove specificato — che riteniamo possano servire per il nostro problema<sup>203</sup>.

« *orc*<sub>(1)</sub> a young pig (archaic and poetic) »; « *orc*<sub>(2)</sub> of the young of other animals »; « *orc*<sub>(3)</sub> a salmon ».

Riconosciamo facilmente in *orc*<sub>(1)</sub> la continuazione dell'indoeuropeo \**porko-*. Anzi la specializzazione di *orc* come di 'maialino', in contrasto con *mucc* 'maiale adulto', è un tratto conservativo della semantica di \**porko-*, come brillantemente ha dimostrato E. Benveniste<sup>204</sup>.

Vediamo l'interpretazione da dare agli altri due lessemi. Con *orc*<sub>(2)</sub> si denoterebbero i piccoli di un certo numero di animali. Si confrontino, per es., *orc* (varianti: *oirc*, *orcae*) 'cagnetto'; *orc tréith .i. ainm do mac righ* « un giovane verro, cioè un nome per il figlio del re »; *rob é a huan-orc Rí na ríogh* « era il suo giovane agnello (= il bambino Gesù) ». È evidente che *orc* può assumere una funzione aggettivale o compositiva, nel qual caso è da interpretare come 'giovane'. Si può considerare quindi che *orc*<sub>(2)</sub> è strettamente legato a *orc*<sub>(1)</sub>, e affermare col Benveniste che « si caractérisée est l'acceptation de jeune

<sup>203</sup> Traiamo le informazioni sul lessico irlandese antico e medio dalle già citate *Contributions*, Fasciculus A, E, N-O-P.

<sup>204</sup> Cfr. *Noms d'animaux en indo-européen*, in « Bulletin de la Société Linguistique » 45, 1 (1949), pp. 74-91.



*porc* que *orc* peut désigner les petits d'autres animaux aussi (petit chien, veau, etc.) »<sup>205</sup>.

Giungiamo così ad *orc*<sub>(3)</sub> 'salmone', il quale, a meno che non si voglia intenderlo come 'giovane salmone', non potrebbe rientrare nella categoria sopra stabilita. Glosse quali *orc(c) nomen do bradan* « *orc* è il nome del salmone », *orc brec* « *orc* è salmone », dove *bradan* e *brec* valgono 'salmone' e non 'salmone giovane', invitano a cercare altrove una spiegazione per *orc*<sub>(3)</sub>.

3.19. Un'indagine comparativa, condotta tra le altre lingue indoeuropee, inserisce *orc*<sub>(3)</sub> nella sua giusta prospettiva storico-linguistica.

Dalla radice indoeuropea *\*perk-/prek-* che esprime nozioni quali « *gesprenkelt, bunt* »<sup>206</sup>, sono sorte nelle lingue storiche, con ricorso a diversi gradi apofonici, varie denominazioni di animali. Limitandoci alle lingue occidentali si considerino: ant. a. ted. *forhana*, medio a. ted. *forhe(n)*, *forhel*, ant. sassone *furnia*, ags. *forn(e)* 'trota' (< *\*prk-na*); svedese *färna* 'argentina' (< *\*perk-nā*); ant. a. ted. *farawa* 'colore' (< *\*pork-uó-*); latino-germanico *fariō* 'trota salmone' (< *\*farhjōn* < *\*farhwjōn*); ant. nordico *fjorsungr* « *trachinus draco* » (< *\*perks-ŋkó-*).

In greco: *πέρκος/περκνός* 'policromo, scuro, macchiettato', ed anche 'aquila, sparviero'; *Πρόκνη* 'rondine', *πρόξ* 'cerbiatto', *πέρκη* (lat. *perca*)<sup>207</sup> 'pesce persico', *περκνόν ποιικιλόχροον ἔλαφον* (Esichio).

In latino: *porcus* 'focena'.

In ligure *Porco-bera* '(fiume) portatore di salmone'<sup>208</sup> / 'pesce persico'<sup>209</sup>.

<sup>205</sup> Cfr. E. Benveniste, op. cit., p. 83.

<sup>206</sup> Cfr. J. Pokorny, *Etymologisches*, op. cit., p. 820 sg.

<sup>207</sup> Cfr. B. Terracini, *Gallico e Latino*, in « Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica » 49 (1921), p. 414.

<sup>208</sup> Così Bertoldi.

<sup>209</sup> Traduzione preferita da J. Whatmough in *Pre-Italic Dialects of Italy*, II, London 1933, p. 164.

In tale contesto di rapporti apofonici e semantici possiamo inserire *orc*<sub>(3)</sub> 'salmone' dell'antico irlandese col seguente schema di relazioni:

« *erc*, rosso scuro, variegato »; « pesci di tipo variegato: trota, salmone »; « mucca pezzata o contraddistinta dalle orecchie rosse »; « vacca (generico, cfr. la glossa *earc .i. bo* « *earc* è vacca » »); « rettile, particolarmente, lucertola » (< *\*perko-*)<sup>210</sup>. Anche nel ramo britannico è conservato il gallese *erch* 'macchiato'.

3.20. Nel dizionario etimologico latino di Ernout-Meillet<sup>211</sup> si ritiene che il lat. *porcus* 'focena' sia un mero traslato del significato originario di « porc animal domestique ». Sono ben note infatti le espressioni « porco di mare », francese « marsouin », ant. a. ted. « merisuin », irl. « muc mhara » comuni a tutte le culture marittime<sup>212</sup>. Ma tali trasposizioni possono riferirsi soltanto ad animali marini di notevoli dimensioni e dal lat. *porcus* 'maialetto' difficilmente quindi sarebbe offerto lo spunto per la me-

<sup>210</sup> Secondo il Pedersen *erc* verrebbe da *\*(p)erkno-* e corrisponderebbe quindi perfettamente al gr. *περκνός* e al sanscrito *pr̥ṣni-* 'maculato' (cfr. *Vergleichende Grammatik*, I, op. cit., p. 126). Ma oltre a tale accostamento il Pedersen non è riuscito a fornire altri esempi del passaggio *-kn-* > *-kk-* (e parallelamente *-tn-*, *-pn-* > *-tt-*, *-pp-*). Tale regola è stata respinta dal Thurneysen (cfr. « Indogermanische Forschungen » 44, p. 371) e da J. Kurylowicz, *Morphological Geminatation in Keltic and Germanic*, in *Studies presented to J. Whatmough*, pp. 131-144. Di fatto le prove comprovanti per il celtico e il germanico il passaggio opposto *-kn-* > *-n-*, *-tn-* > *-n-*, etc., sono troppo ben fondate fonologicamente (cfr. ant. irlandese *brén*, gallese *braen* < *\*mrakno-*, ant. irlandese *én* < *\*petno-*) e morfologicamente (ant. irlandese *at-baill* < *\*bal-n-*, nome verbale, *-bel-(a)* congiuntivo). Resterebbe comunque la possibilità, finora non comprovata da altri esempi, di uno sviluppo particolare al gruppo *-rkn-* > *-rk(k)-* per l'antico irlandese.

<sup>211</sup> Cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, p. 925.

<sup>212</sup> E parallele a 'vitello di mare', ted. « Seehund », inglese « sea-calf », latino « *marinus vitulus* ».

tafora<sup>213</sup>. Per di più è difficile pensare che il lat. *porcus* 'focena' non sia collocabile nel reticolo di relazioni che abbiamo riconosciuto alla cultura indoeuropea tra i termini di animali e di colori derivati da *\*perk-/prek*.

Questo naturalmente non significa negare che nell'ambito della lingua latina il parlante possa avere avvertito un rapporto metaforico tra *porcus* 'maialetto' e *porcus* 'focena'. Ma i due momenti vanno tenuti distinti<sup>214</sup>.

Un problema parallelo sorgerebbe anche in antico irlandese, dove i significati di *orc*<sub>(3)</sub> potrebbero essere sviluppi metaforici di *orc*<sub>(1)</sub>. Ma questo è possibile soltanto in apparenza. Infatti, come già detto, *orc*<sub>(1)</sub> ha conservato in modo trasparente e per lungo tempo la nozione di « giovane », « piccolo », per cui ogni sua metafora potrebbe riferirsi solamente agli aspetti più minuti o alle prime fasi di sviluppo del mondo animale. È impossibile quindi ogni relazione semantica tra *orc*<sub>(1),(2)</sub> e *orc*<sub>(3)</sub><sup>215</sup>.

3.21. La radice indoeuropea *\*perk-/prek-* si mostra dunque oltremodo sensibile e disponibile per le esigenze

<sup>213</sup> Il vero significato di *porcus*, ricordiamo, è 'maialetto' come ha dimostrato il Benveniste, op. cit., pp. 75-81.

<sup>214</sup> È qui questione allostria stabilire se in fase proto-indoeuropea anche *\*porko-* appartenesse alla radice di valore coloristico *\*perk-/prek-*, come intende il Benveniste, op. cit., p. 89 sg., o se invece sia da ricondurre a *\*perk-/prk-* « aufreissen, aufwählen, aufkratzen », come vuole il Pokorny, *Etymologisches*, op. cit., p. 821. Per quest'ultimo etimo *\*porko-* sarebbe stato accostato per metafora al vomere dell'aratro e inteso quindi come 'lo scavatore'. Cfr. 2.8. per una metafora celtica parallela.

<sup>215</sup> Anche J. Vendryes nel suo *Dictionnaire*, op. cit., Lettres N-O-P, distingue *orc* « porc jeune » da *orc* « saumon », riconoscendo in *erc* una variante di quest'ultimo. L. H. Gray, *The Etymology of Certain Celtic Words*, in « American Journal of Philology » 49, 4 (1928), p. 345, collega *orc* e *e(arc)* 'salmone' all'immagine cromatica delle squame. Il lavoro dedicato da Chr. Guyonvarc'h a *orc*, nel quale si intendono unificare i suoi diversi significati sotto lo stesso significante, viene meno nel suo valore dimostrativo proprio perché non tiene nel dovuto conto la particolare semantica di *\*porko-*; cfr. Chr. Guyonvarc'h, *Irlanda's orc treith* « fils de roi »; *celtique continental ORC*, in « Ogam » 19, 3-4 (1967), pp. 233-239.

denotative di una società arcaica. La particolarità cromatica di un animale viene intesa come qualificante al momento della genesi della sua denominazione.

Consideriamo molto brevemente il vocabolario ittico greco al fine di mostrare l'utilizzazione di radici coloristiche in una lingua che, oltre ad essere estremamente ricca in questa sfera lessicale, è particolarmente adatta ad esemplificare l'intuizione coloristica arcaica. È immediata la constatazione dell'alto numero di ittionimi derivati da nozioni coloristiche. Si confrontino per es.: πορφύρα, πορφύριων, σέλαχος, ζανθίας, γλαῦκος, ἐρυθ(ρ)ῖνος, λεῦκος, γαλαξίας, ποικιλίας<sup>216</sup>.

La testimonianza dei dialetti irlandesi e gaelici moderni mostra la radice *\*perk-/prek-* impegnata in altri significati che non figurano nelle documentazioni antiche.

In Irlanda per *orc*<sub>(3)</sub> troviamo attestati i significati<sup>217</sup>: « a salmon », « a torpedo-fish », « a whale », per *e(arc)* « speckled », « a cow », « an ox », « a trout », « a salmon »<sup>218</sup>; in Scozia *orc/oirc/uirc/uircean* valgono 'salmone, balena'<sup>219</sup>.

Del resto le lingue celtiche si mostrano anche altrove aperte a formazioni di tale tipo. Si consideri infatti un altro termine di valore coloristico: *bre(a)c* 'variegato'<sup>220</sup>. Da esso traggono nome la trota e il salmone.

3.22. Abbiamo mostrato come l'antico irlandese fosse in grado di fornire con *orc/e(arc)* un segno linguistico per varie speci di animali marini, e in particolare di focidi di cui il Mare del Nord è particolarmente ricco. Pertanto la denominazione irlandese delle Orcadi come *Insi Orc* trova

<sup>216</sup> Sull'intuizione coloristica presso gli antichi cfr. R. d'Avino, *La visione del colore nella terminologia greca*, in « Ricerche Linguistiche » 4 (1958), pp. 99-134.

<sup>217</sup> P.S. Dinneen, *Foclóir*, op. cit.

<sup>218</sup> In ogamico compaiono ERCIAS, ERCIA, come nomi propri.

<sup>219</sup> Cfr. N. Macalpine-J. Mackenzie, *Gaelic Dictionary*, op. cit.; E. Dwelly, *The Illustrated Gaelic-English Dictionary*, Glasgow 1973.

<sup>220</sup> Gallese *brych*, gallico *Briccus*, *Briccius*, nomi propri.



il suo momento genetico nel rapporto immediato con una caratteristica ittiologica dell'area.

Le Orcadi potrebbero essere dunque le isole delle balene o di qualche particolare qualità di cetaceo tipico di quella zona. E a questo proposito è degno di attenzione il lemma dato nel vecchio dizionario irlandese di E. O'Reilly « *Orcabhe*, whales of the Ocean; Orkneys ». Si tenga presente che *Orcabhe* è l'antica grafia per [orki:], plurale di *orc*.

Il parallelismo con la denominazione delle Orcadi dell'antico nordico, che si ricorderà era 'isola delle foche', è pressoché perfetto<sup>221</sup>. Si consideri infatti che è molto probabile che nella documentazione irlandese rimastaci sia andato perduto qualche significato di *orc/e(a)rc*. Anzi era proprio la disponibilità di *orc/e(a)rc* a fungere da simbolo linguistico a più speci di animali, marini in particolare, a renderlo semanticamente troppo vago e disposto a cedere nel tempo i suoi denotati quando il bisogno di specializzazione lo richiedesse.

Dal momento che il termine celtico per indicare la foca non ci è pervenuto in quanto è stato sostituito in età predocumentaria da un lessema mutuato dalle lingue germaniche — cfr. irlandese *rón*<sup>222</sup>, gallese *morlo* (< *moel-ron*), < ags. *hron* 'balena, delfino' — si potrebbe anche ritenere che uno dei significati di *orc/e(a)rc* non pervenutoci, denotasse proprio la foca.

<sup>221</sup> J. Pokorny (cfr. *Etymologisches*, op. cit., p. 841) riporta il nome delle Orcadi all'irlandese *orc* 'maialetto'. Probabilmente il Pokorny ricordava la vecchia interpretazione di K. Meyer secondo la quale le Orcadi con le loro colline dal dorso arcuato sarebbero state paragonate ad una mandria di maiali (ma forse meglio di maialetti!). Cfr. *Zur Keltischen Wortkunde*, in « Sitzungsberichte der königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften », phil.-hist. Klasse (1912), p. 625.

<sup>222</sup> La vocale lunga in irlandese è forse dovuta ad una confusione con *rón* 'criniera' (< gallese *rhawn*). Cfr. comunque Chr. Guyonvarc'h, *Latin rēnō, irlandais rón, gallois rhôn, breton reun; les noms celtiques du « crin » et du « phoque »*, in « *Ogam* » 19, 1-2 (1967), p. 137 sgg.

Ma è ugualmente verosimile che il significato originario della denominazione irlandese delle Orcadi non si sia conservato né in irlandese né in nordico, ma che con il tempo la base *orc* abbia assunto un diverso denotato elaborato indipendentemente nelle due culture. Del resto, come già l'esempio dell'ags. *hron* dimostra, il prestito irlandese ha modificato il significato della fonte di provenienza.

Tuttavia quello che importa è avere riconosciuto un parallelismo nella denominazione delle Orcadi tra la tradizione irlandese e quella nordica che non può che riposare su precise azioni di interscambi tra i due popoli.

Non avendo ancora compiuto la verifica a livello di forma, abbiamo fin qui mostrato di trovarci, per quanto riguarda almeno il piano del significato, in una situazione di concordanza tra le due lingue.

Durante il periodo vichingo sorsero numerosi parallelismi nella toponomastica delle isole della Scozia. Si consideri, per es., la denominazione di un'isola dell'arcipelago delle Ebridi, nota come *eilean nan-ròn* nel gaelico di Scozia e \**Sel-ey* (ricostruibile dall'attuale forma anglicizzata *Shel-lay*) in nordico. Ambedue significano 'isola delle foche'<sup>223</sup>: il calco è evidente, ma il materiale linguistico non è stato frammischiato. Tale reciproca autonomia, come riconosceremo più avanti, non si è avuta nella denominazione delle Orcadi.

3.23. Vediamo ora come sul piano formale si possa accostare l'irlandese *orc* al nordico *orkn/orkn*.

I dialetti celtici disponevano di un suffisso diminutivo e singolativo \*-*injos/-inġā*. Ancora nei dialetti britannici odierni esso nella forma *-yn, -en* è morfologicamente attivo e in pratica il suo uso non conosce restrizioni. Applicabile ogni volta che si renda necessario contrapporre l'unità al tutto, tale suffisso, proprio per le sue funzioni è legato

<sup>223</sup> Ecco dunque un altro esempio di toponimo dell'area del Mare del Nord in cui ritorna una parola per foca.

particolarmente al lessico familiare. Esso può per altro liberamente agglutinarsi ai nomi di animale<sup>224</sup>.

I manuali classici d'irlandese antico non pongono in evidenza per il suffisso diminutivo-singolativo *-ne* quella vitalità che le lingue sorelle del ramo britannico farebbero immaginare. Eppure nel corpus irlandese antico sono riconoscibili ancora le tracce di una sua partecipazione morfologica che, si presuppone facilmente, fosse estremamente attiva nei sistemi dell'irlandese primitivo e arcaico. Si considerino, per es., *grán-ne* 'granellino, singolo chicco' rispetto a *grán* 'grano', *foilt-ne* 'capello' rispetto a *foilt* 'capelli', *rúain-ne* 'crine', rispetto a *rón* 'criniera', *luiss-ne* 'filo d'erba' rispetto a *luss* 'erba', *glaini-ne* gl. *maxilla*, mentre *glaine* gl. *mala*. Soffermiamoci con una breve considerazione su questo esempio. Dal momento che *rón* è un prestito dal gallese *rhawn*<sup>225</sup>, e collocabile all'incirca intorno ai primi secoli della nostra era, si dimostra chiaramente che il suffisso *-ne* svolgeva in irlandese predocumentario un ruolo attivo. Si intuisce facilmente che, soprattutto nel lessico familiare, agricolo, marittimo etc., tale suffisso avrà goduto di una diffusione di certo non inferiore a quella dimostrabile, ancora in fase odierna, del gallese *-yn*, *-en*.

Nel caso del nostro lessema troviamo anche la documentazione antico irlandese di alcune forme singolative e diminutive. Si confrontino infatti *o(i)rc-ne*, singolativo di *orc*<sub>(2)</sub> 'cagnetto', *o(i)rc-n-in* (< \**orc-ne-in*), diminutivo del singolativo di *orc*<sub>(1)</sub>, che glossa *porcellus*, *erc-ne* singolativo di *e(a)rc* 'vacca'.

Possiamo allora concludere che accanto alle forme *orc* e *e(a)rc*, l'antico irlandese, e a maggior ragione l'irlandese arcaico dei secoli VI e VII, conosceva le varianti morfologiche *orc-ne* e *e(a)rc-ne*.

<sup>224</sup> Si è già accennato al singolativo nei dialetti britannici al § 2.7.

<sup>225</sup> Cfr. H. Pedersen, *Vergleichende*, op. cit., I, p. 49.

3.24. Il vocalismo dell'antico irlandese *orcne* rende conto senza difficoltà dell'ant. nordico *orkn* e quindi di *Orkn-eyjar*. Ma la variante nordica *orkn* presuppone una pronuncia non labializzata. Ebbene tale qualità vocalica è documentata in antico irlandese da *arc*, variante di *orc*; da *Arcaibh*, forma in alternanza con *Orcaibh* 'Orcadi'. Nel gaelico di Scozia da *arc* e *arcan*<sup>226</sup>, varianti di *o(i)rc* e *uircean*, e ancora dal nome delle Orcadi *Arcaibh*, forma che qui ha preso il sopravvento.

Si è già accennato (cfr. nota 110) al fatto che l'irlandese ha conosciuto nella sua fase antica la tendenza, svelata dal piano grafico, alla trasformazione [o] > [a] in contesti non sempre determinabili. Parrebbe inoltre che tale apertura sia più esasperata proprio nel gaelico, forse perché si tratta di un dialetto coloniale.

Nella prospettiva indoeuropea come data dal Belardi<sup>227</sup>, tale fenomeno rispecchia un'apertura maggiore del grado diaframmatico di /o/. L'innovazione passerebbe quindi per i seguenti gradi: [o] > [ɔ] > [a].

Data la fluttuazione e il continuo scambio nei testi irlandesi antichi dei grafemi *o*, *a*, si può ritenere che il passaggio [ɔ] > [a] fosse ancora nel suo pieno sviluppo. Per cui anche per il nostro termine, come dimostra la coesistenza delle grafie *orc* e *arc*, è postulabile una realizzazione fonetica [ɔrk].

L'irlandese [ɔrk] poteva essere identificato in antico nordico con il prodotto labializzato di /a/, la cui pronuncia doveva essere molto simile a quella dell'irlandese [ɔ]<sup>228</sup>. Si spiega in questo modo anche il vocalismo in *orkn*, mentre [ɔ] nel norn veniva identificato con l'articolazione non labializzata conservatasi in dominante: di qui: *arkn*.

<sup>226</sup> E. Dwelly, op. cit.

<sup>227</sup> Cfr. W. Belardi, op. cit., pp. 120-122.

<sup>228</sup> Si consideri che ancora in epoca vichinga l'ant. nordico [ɔ] veniva talvolta reso con l'irlandese [a]: *holl* ~ *halla*, *knorr* ~ *cnarr*, *Hqskuldr* ~ *Ascoll*. Cfr. G.J.S. Marstrander, *Bidrag*, op. cit., p. 74.



La terza variante, presentata dal norvegese e anche dal norn, *erkn*, è già stata spiegata come derivata da *ørkn* (cfr. § 3.12.). Accenniamo però a questo punto all'eventuale possibilità che essa provenga direttamente dall'irlandese *erc*, ammesso sempre che anche questo grado apofonico abbia sviluppato il significato di 'balena, foca' o simili.

3.25. Avremmo a questo punto concluso se non ritenessimo di dover fare un'ultima precisazione.

Fu forse F. Fischer<sup>229</sup> il primo a collegare l'irlandese *orc* al latino *orca*. Per il Fischer la forma latina sarebbe addirittura un prestito dall'irlandese. Ritroviamo questo accostamento in altri autori, per es., nel dizionario di Johannesson, dove però la direzione del prestito è suggerita come opposta<sup>230</sup>.

Il discorso da fare qui investe il valore stesso della comparazione lessicale. Totale è il nostro dissenso verso gli accostamenti casuali di lessemi e fondati su semplici somiglianze fonetiche. In tal modo si viene a negare il principio stesso della sistematicità delle lingue per anteporgli un possibilismo che si pone al di fuori di ogni argomentazione di tipo funzionale e finisce per sminuire l'ipotesi scientifica in una valutazione personale. E contemporaneamente il rapporto sistematico che collega ogni lingua al suo contorno sociale è abbandonato in favore di una condizione storica e astratta.

È con questa prospettiva dunque che vanno rigettati come non scientifici tutti gli accostamenti del tipo proposto dal Fischer per preferire le spiegazioni che tendono a ricostruire, quando è possibile, il momento stesso della genesi del segno linguistico.

In intesa con questa teoresi, dunque, e considerata l'impossibilità di definire linguisticamente il sostrato del-

<sup>229</sup> Cfr. F. Fischer, *Die Lehnwörter des Altwestnordischen* (Pa-laestra 85), Berlin 1908, p. 19.

<sup>230</sup> Cfr. Johannesson, op. cit., II, p. 1104.

l'area del Mare del Nord — che il capitolo del sostrato linguistico in quest'area è ancora tutto da scrivere — abbiamo preferito operare nell'ambito delle possibilità interpretative offerte dai singoli sistemi. Il momento di mutazione è stato considerato solo quando si dimostrava possibile accertare una situazione di lingue e culture in contatto.

Così nel caso di *šild/šil* abbiamo preferito anteporre ad una vaga non-spiegazione sostratistica, la verifica sul materiale linguistico celtico e germanico di tradizione indoeuropea. E la possibilità d'interpretazione che ne è derivata ha il merito di non confinare *šild/šil* tra le parole inspiegabili.

Allo stesso tempo siamo tenuti a scartare l'accostamento di *šild/šil* a forme greche quali *σίλουρος* e *σέλαχος*. Di fronte a dimostrazioni scientifiche viene meno ogni accostamento probabilistico. Del resto in ambito greco già F. Solmsen<sup>231</sup> trovò una spiegazione di *σίλουρος*, come del pesce « mit aufwärts oder einwärts gebogenem Schwanz ». Regge tale etimologia la presenza in greco di altri ittioniimi nei quali compare l'elemento formativo *-ουρος*: cfr. *αἰέλουρος*, *ἵππουρος*, *σκίουρος*. E in Ateneo VI 287B si legge: *τί δ' οὐχὶ καὶ σείουρον λέγομεν, ἀλλὰ σίλουρον; ὠνόμασται γὰρ καὶ οὗτος ἀπὸ τοῦ σείειν συνεχῶς τὴν οὐράν.*

Per quanto riguarda l'accostamento di *šild/šil* con *σέλαχος* rimando al lavoro che C. A. Mastrelli ha dedicato all'italiano *salacca*<sup>232</sup>. Qui con sicuro metodo egli mostra come non ci si debba lasciare ingannare dalle omofonie, ma procedere con ipotesi scientifiche saldamente basate sugli effettivi rapporti storico-commerciali, e fermarsi, quando la documentazione scarseggia, ad una sana ipotesi in attesa di ulteriori conferme.

<sup>231</sup> F. Solmsen, *Σιληνός Σάτυρος Τίτυρος*, in « Indogermanische Forschungen » 30 (1912), pp. 1-46. Ipotesi accolta anche da F.A. Wood, *Greek Fish-Names*, in « American Journal of Philology » 49 (1928), p. 43.

<sup>232</sup> C.A. Mastrelli, *Affinità e stratificazione nel nome della « salacca »*, in « Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo » 8-9 (1966-1967), pp. 119-153.

3.26. Crediamo di essere riusciti a mostrare a questo punto la coincidenza formale tra l'antico irlandese *orcne* e l'antico nordico *orkn/orkn*.

La mancanza della [e] finale in nordico è dovuta all'apocope attiva nell'ultimo periodo del nordico primitivo<sup>233</sup>.

In conclusione possiamo così riassumere, nella loro prospettiva storica, le varie fasi della nostra dimostrazione:

— nelle lingue celtiche è molto attiva la radice \**perk-/prek-* dalla quale si formano, con due diversi gradi apofonici, *orc/arc*, *e(a)rc*. Questi, partendo dal valore coloristico primigenio, giungono a denotare varie speci di animali terrestri e marini, tra i quali la balena, e anche altri il cui ricordo è col tempo andato perduto;

— le isole Orcadi traggono il nome da una caratteristica ittologica. Grosso modo il loro significato è 'isole delle balene';

— come si nota dai dialetti odierni, il nome degli animali, soprattutto a livello di lingua popolare, si presenta in una forma diminutiva. L'irlandese conosceva un morfema *-ne* con funzione di diminutivo e di singolativo che troviamo attestato nel corpus irlandese antico proprio in alcune varianti morfologiche di *orc*;

— i coloni norvegesi trapiantati nelle Orcadi sin dal VI sec. prendono in prestito dall'irlandese, e dal lessico popolare, il termine *orcne* con le sue variazioni apofoniche, il quale doveva denotare qualche animale particolare di quelle isole. Più tardi per l'azione dell'apocope, [e] finale cadrà in antico nordico. Inoltre i Norvegesi imitano nella forma e nel riferimento il modello irlandese della denominazione delle isole. Forse in questa imitazione non furono estranei motivi di sudditanza politica;

— con l'espansione norvegese nel Mare del Nord si diffonde anche questo prestito, oramai completamente as-

<sup>233</sup> Cfr. A. Noreen, *Geschichte der nordischen Sprache*, Strassburg 1913, p. 82 sgg.

similato, che comunque non perderà il suo carattere di termine specializzato e tecnico. Esso infatti non sembra che abbia avuto fortuna, fuori della zona di espansione norvegese, se non come denominazione delle Orcadi. Nel frattempo nella cultura irlandese e norvegese i denotati del nostro *lessema* cominciavano a divergere;

— durante il IX sec. le Orcadi diventarono un'importantissima sede politica e culturale (cfr. § 1.12). È assai probabile che almeno alcuni dei canti epici del ciclo beowulfiano fossero conosciuti e ristrutturati presso questa corte e da qui trasmessi al mondo anglosassone. Comunque il termine *orcneas* del *Beowulf* anglosassone — e a ragione delle necessità allitterative il v. 112 per intero — deve certamente la sua ispirazione ad un motivo e ad una figura mitologica sviluppatasi nelle Orcadi.

DIEGO POLI





DIBATTITI E DISCUSSIONI

IN MARGINE A UNA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA  
DEL *PEER GYNT*

Già nella sua genesi *Peer Gynt* è legato all'Italia; come è noto, il poema drammatico fu scritto fra Ischia e Sorrento, quando Ibsen aveva 39 anni, nel 1867. Spesse volte è stato detto che Ibsen per questo poema abbia attinto dal sole e dai colori mediterranei e, effettivamente, *Peer Gynt* con la fantasia spumeggiante e le immagini variopinte può dare l'idea di riflettere, in qualche modo, l'ambiente in cui è nato.

*Peer Gynt* non fu scritto per la scena. Nel 1874 Ibsen, però, chiese a Grieg di scrivere la musica espressamente per la prima rappresentazione che avvenne nel 1876 a Kristiania. Ottenne un enorme successo presso il pubblico in gran parte a causa della musica di Grieg che tuttavia non è molto adatta al dramma in quanto ne sottolinea troppo gli aspetti romantici.

La prima rappresentazione del *Peer Gynt* in Italia andò in scena a Torino nel 1928 sotto la regia di Sem Benelli che si avvale della traduzione di Domenico Lanza. Lo spettacolo fu accompagnato dalla musica di Grieg, come pure le rappresentazioni italiane successive del 1950 e del 1972, ma già nel 1928 fu avvertita la discordanza fra il contenuto del poema e la musica di Grieg troppo limitata nella sua espressività e troppo romantica. Fu avvertito come la musica si distaccasse dal momento drammatico senza riuscire, quasi mai, a seguire lo spirito dei personaggi e dell'azione.

Queste notizie sono tratte dalle cronache della prima torinese riportate nel volume *Peer Gynt* pubblicato nel 1972 dalla Mursia nella serie « Quaderni del Teatro Stabile di





Torino ». Questo volume uscì in occasione dell'edizione di *Peer Gynt* allestita lo stesso anno, 1972, dal Teatro Stabile di Torino, con regia e riduzione del testo di Aldo Trionfo e con Corrado Pani nel ruolo del protagonista.

Trionfo, nella sua interpretazione del poema, si associa allo psicanalista austriaco, allievo di Freud, Georg Groddeck<sup>1</sup>, che cerca la chiave del dramma nel legame eccessivamente stretto fra Peer e la madre. Peer inventa il suo mondo per liberarsi dal cordone ombelicale che lo tiene legato alla madre. Dopo la morte di Aase, Peer ne trova l'incarnazione in Solvejg; egli identifica la madre e la donna amata e Solvejg non può mai essere solo donna per lui. Ella è sacra per lui come la madre è sacra per il figlio, e, per Groddeck, questo è l'unico motivo per cui Peer non può rimanere con Solvejg. Groddeck tenta ad ogni momento di fare combaciare i particolari del poema con il suo schema di massima. Cito un esempio: nelle parole di Peer: « Udenom, Gut, var armen saa lang, som furuens læg eller granens stang, — jeg mener, jeg løfted hende endda for nær, til at sætte hende fra mig menløs og skær »<sup>2</sup>. Groddeck crede di leggere un rigetto da ogni contatto corporeo, un rifiuto di considerare Solvejg come donna, ma se si guardano le parole nel contesto dell'intera battuta, mi sembra che sia più probabile un'altra lettura o interpretazione. Come si ricorda, la battuta segue l'arrivo della donna vestita di verde con il bambino nato dalla loro unione. Peer cerca di cacciarla via, ma ella minaccia di tornare tutti i giorni e intromettersi fra lui e Solvejg. Peer, messo bruscamente al confronto con il proprio passato e le proprie colpe, non sa come affrontarne le conseguenze; il pentimento, il rimorso è solo un pensiero vago che egli non riesce ad afferrare. Oltre a nutrire il timore di perdere Solvejg, così pura, presentandosi a lei pentito ed umiliato, immagina che ella rimarrebbe con-

<sup>1</sup> G. GRODDECK, *Il linguaggio dell'ES*, Milano 1969.

<sup>2</sup> HENRIK IBSEN, *Samlede værker. Mindeudgave*, Kristiania 1906, vol. II, p. 216.

taminata dal contatto con lui. Credo che egli rifugga dal contatto corporeo con Solvejg, non perché veda in lei la madre, ma perché non riesce a superare il peso delle esperienze passate. Si sente insozzato. Non osa avvicinarsi a lei, gli sembrerebbe un sacrilegio, ma *solo* per lo stato in cui si trova egli stesso, e *non* a causa di quello che ella rappresenti per lui.

Di fronte alla scena della cipolla, dove il vecchio Peer Gynt, paragonando se stesso all'ortaggio, lo sbuccia, strato dopo strato, fino a scoprirlo, e quindi scoprire se stesso, senza nocciolo, Groddeck osserva che la cipolla non costituisce affatto un simbolo negativo: in effetti, nessuno ha un siffatto nucleo, diverso dal resto, che costituisce la sua personalità. Ogni strato della cipolla è nocciolo, e l'insieme costituisce la nostra personalità. Lo studioso Rolf Fjelde, in una conferenza tenuta all'Università di Harvard nel 1967, nel centenario di *Peer Gynt*<sup>3</sup>, trova nella metafora della cipolla una delle prime e più interessanti immagini della nuova visione esistenziale dell'uomo, cioè una semplice storia delle sue azioni, un inventario di ruoli smessi e di io abbandonati per strada.

L'affermazione che l'immagine della cipolla non contenga nulla di negativo, giusta in sé, contrasta tuttavia con le intenzioni di Ibsen il quale chiaramente ha voluto annettere un significato negativo al simbolo.

Molto interessante appare la lettura di Fjelde che vede in *Peer Gynt* un precedente del teatro moderno con la sua nuova direzione verso la ricerca interiore, e persino, attraverso Strindberg, che è influenzato da questo poema di Ibsen — un precedente sia per il teatro espressionistico che per il teatro dell'assurdo. *Peer Gynt* per Fjelde, documenta la fine della visione essenzialistica dell'uomo: cioè l'uomo la cui identità era stabilita come razionale fin dal momento della nascita, un'identità fissa ed indivisibile. Questa interpretazione, progressista è assai interessante,

<sup>3</sup> R. FJELDE, *Peer Gynt, il naturalismo e la dissoluzione dell'io*, in: *Peer Gynt 1928-72*, Milano 1972.

ma, mi sembra, in contrasto con il concetto-base di *Peer Gynt*, cioè il concetto dell'« essere se stesso », della realizzazione della propria personalità, che, a mio avviso, sottintende proprio l'idea che la personalità umana sia qualcosa di stabile e fisso, un'entità ben delimitabile. Una concezione, in seguito messa in discussione p. es. nell'opera di Pirandello, che costituisce, forse, un limite storico di Ibsen.

Proprio la scena della cipolla che secondo Fjelde dovrebbe rappresentare la dissoluzione del vecchio modo di essere io ed essere un'esemplificazione della nuova immagine dell'uomo, a mio avviso indica una chiara disapprovazione da parte di Ibsen nei confronti di Peer e della sua vita trascorsa: la cipolla, nell'economia dell'opera, definisce Peer come è, mentre le voci, nella scena dei fenomeni naturali che gli parlano e l'accusano, lo definiscono come avrebbe potuto e dovuto essere.

Torniamo per un momento all'edizione teatrale di *Peer Gynt* di Aldo Trionfo. Nello spettacolo il rapporto edipico fra Peer e Aase costituisce una delle strutture basilari. All'apertura del primo atto Peer si trova in un letto enorme con la madre e qui, giocando, costruiscono insieme la storia della cavalcata sulla renna ed alla fine dell'ultimo atto Peer si addormenta nel grande letto fra la madre e Solvejg. Per sostenere e sottolineare la sua interpretazione, Trionfo nei panni della Donna vestita di verde ci fa vedere Aase, seguendo Groddeck, che nella donna in verde crede di scorgere il negativo dell'immagine della madre di Peer. Sono, inoltre, state introdotte delle figure, una serie di presenze, che non esistono nel testo originale. Ognuna di queste figure interpreta vari ruoli: p. es. Il gran Curvo, Il Passeggero sconosciuto ed il Fonditore di Bottoni sono riuniti nel personaggio del Ragazzo sul Cavallino, che non ha riscontro nel testo di Ibsen.

Mentre Il Passeggero sconosciuto ed il Fonditore di Bottoni possono avere qualche affinità anche per ciò che riguarda la loro funzione nei confronti di Peer, mi sembra che Il Gran Curvo, *Bøjgen* si distacchi completamente da loro. Chi è il *Bøjg*? La figura è presa dal repertorio popo-

lare, e, probabilmente, deve rappresentare l'impedimento a fare il proprio dovere, che proviene dal nostro carattere e natura; l'impedimento di origine psicologica, la mancanza di stabilità, l'uomo portato al compromesso. Il *Bøjg* è il torpore, la passività, il principio negativo della vita, quel lato del nostro carattere che invita a transigere ed alla tiepidezza. Credo di vedere in questa figura un diretto parallelo con lo « spirito del compromesso » del poema *Brand*.

Voglio dire alcune parole sulla traduzione di cui si è servito Trionfo per l'edizione teatrale; è quella eseguita nel 1959 da Anita Rho. Questa versione in italiano di *Peer Gynt* appare assai curata ed ha molti pregi; eppure si possono riscontrare una serie di inesattezze rispetto al testo originario. In alcuni casi si tratta di cose di poco conto; in altri casi, invece, si può osservare come non siano stati rispettati né la lettera né lo spirito del testo ibseniano. Mi limito, per ora, a menzionare un'inesattezza che, a mio avviso, incide in modo sostanziale sul contesto generale del poema. Si tratta del concetto: « Vær dig selv nok » che è reso con « Ti basti essere come sei! ». Questa traduzione è comune, con piccole varianti, a tutte le versioni italiane di *Peer Gynt* che ho avuto occasione di vedere e non rende l'idea di quello che tale concetto-base vuole esprimere. Il concetto « vær dig selv nok » fornisce l'idea di una posizione di egoismo estremo, di preoccupazione soltanto di se stessi, di autosufficienza spinta quasi alla autarchia, mentre « ti basti essere come sei » dà piuttosto l'impressione di un invito ad un atteggiamento conciliante e remissivo e forse un po' inerte e, pertanto, travisa in modo lampante l'intenzione di Ibsen. Nella versione più recente di *Peer Gynt* — quella eseguita da Augusto Veroni e pubblicata nel 1973 dalla Newton Compton Italiana sul secondo volume di « Tutto il teatro di Ibsen » — il concetto è reso con « Sii sempre felice d'essere come sei! » che dà ancora di più l'idea dell'atteggiamento conciliante e si allontana ancora di più dal significato originale.

Il concetto « vær dig selv nok » che occupa un posto centrale nel dramma si potrebbe tradurre con « Basta a



te stesso!» o forse meglio con «Pensa a te e basta!». Il termine originale è ripreso dai dibattiti politici in Norvegia degli anni intorno al 1860; l'espressione era spesso usata dal gruppo che chiedeva l'isolamento commerciale ed il monopolio dei prodotti locali.

Il Vecchio di Dovre nel V atto fa capire a Peer che egli ha confuso il concetto di «*være sig selv*», condizione per evitare la cucchiara del fonditore di bottoni, con quello di «*være sig selv nok*». Il concetto «essere se stesso» è a stretto contatto con le idee fondamentali nel poema *Brand*. Per Brand lo scopo della vita era ascoltare la voce del dovere ed esplicitarla attraverso la volontà. L'uomo di cui si racconta nel discorso funebre che da ragazzo si tagliò un dito per evitare di andare in guerra, era stato se stesso perché, nel suo ristretto ambito, era rimasto fedele e coerente a ciò che aveva scelto e che considerava come suo dovere. Il fonditore di bottoni fa comprendere che essere se stesso significa intuire quale sia la propria destinazione, cercare di conoscere la propria vocazione e subordinare ad essa tutti gli atti e perfino la vita stessa. Essere se stesso non vuole dire essere moralmente perfetto; anche i grandi peccatori possono essere se stessi, alla rovescia, e stanno infinitamente al di sopra dei mediocri nel bene e nel male, coloro che hanno evitato le scelte decisive nella vita.

«Essere se stesso» è nel «Peer Gynt» come già nel «Brand» un concetto determinato in chiave, oltre che etica, quasi mistico-religiosa, come la vocazione (*kaldet*), l'intenzione di Dio (*Mesters mening*) o la destinazione (*bestemmelsen*); nei drammi contemporanei il concetto sarà sempre presente, ma su di una base puramente etica.

Il compito di Peer consiste nel trasformare le sue qualità naturali insite in personalità e nell'arrivare all'immagine concepita per lui dal Creatore. Si dà per presupposto che egli fosse creato per qualcosa di grande; Peer era diverso dagli altri del suo ambiente, di cui nessuno fu predestinato ad essere «un lucente bottone sul vestito del mondo». Ma «*hæmpen glap*» cioè il gambo venne meno al bottone quando Peer, abbandonando Solvejg, evitò di

effettuare una scelta definitiva che gli avrebbe permesso di dare una valida base ai suoi sogni ed ideali. Peer non riesce mai a stabilire un rapporto apprezzabile con la realtà, dalla quale cerca di evadere. Gli manca un centro di gravità interiore e si trova in uno stato di estrema precarietà; i suoi sogni e fantasie hanno scarso valore perché mancano di nesso con la realtà. Il legame fra questa situazione e Solvejg si trova nel fatto che ella è allo stesso tempo, espressione della realtà e di qualcosa che la trascende cioè dell'ideale. Peer dovrebbe cercare di rifarsi una personalità, di vivere una vita responsabile e Solvejg sarebbe un mezzo per realizzare una tale vita. Nel rapporto con Solvejg, Peer potrebbe trovare una valida base per i suoi ideali in quanto ella costituisce anche una realtà, che egli potrebbe accettare a prezzo di riconoscere i propri errori e pentirsi; non se ne rende conto, però, o se ne rende conto solo per metà, e rifiuta di impegnarsi.

Il valore positivo proveniente dall'unica esperienza valida della vita di Peer, cioè il rapporto con Solvejg, determinerà il cambiamento verso la fine; esso, pur perdurando nell'inconsapevolezza, è rimasto dentro Peer: in questo senso credo di dover interpretare il *flash-back* del quarto atto, cioè la rapida visione di Solvejg che canta nel momento più basso della vita di Peer. Nell'ultimo atto, rendendosi conto di come la sua vita sia stata vana, Peer dovrà ripercorrere la strada all'indietro, lontano dalla viltà e dall'egoismo; egli risale lentamente, passo per passo, e nell'intervento di Solvejg non c'è nulla di miracoloso; c'è tutta una preparazione psicologica per la scena finale, che non giunge a sproposito. Solvejg è inserita nel poema in modo coerente; già nel terzo atto Peer aveva intravvisto come fosse possibile conciliare il sogno con la realtà nella persona amata, ma non aveva saputo fare fronte a questa possibilità in quanto aveva evitato ogni scelta definitiva. Il modo in cui Peer ha condotto la sua vita, in particolare come risulta dal quarto atto, corrisponde evidentemente allo stadio estetico di Kierkegaard: ha rifiutato ogni impegno e legame per vivere nel presente, lasciandosi sempre guidare dalle ispirazioni del momento e seguendo la

filosofia del godimento come scopo della vita. Quando abbandona Solvejg, Peer rinuncia a « realizzare l'universale », che è prerogativa dell'uomo che vive eticamente, rifiutando il vincolo duraturo con i suoi doveri e le sue responsabilità. Secondo Kierkegaard, colui che cerca esclusivamente la soddisfazione del momento viene inevitabilmente condotto alla disperazione ed all'angoscia. Tale angoscia, poi, si rivela un ottimo mezzo terapeutico per la personalità. Di questo aspetto Peer vecchio che torna alla patria, in amara solitudine offre un'immagine perfetta; infatti, l'angoscia crescente avvia il processo di ravvedimento, che a sua volta culmina nella scelta etica effettuata nell'ultima scena. Alla fine del poema, vinto il primo impulso di seguire il precetto del *Bøjg*, Peer compie la sua scelta etica, quando rinuncia a « fare il giro » e si apre la possibilità per la sua salvezza. La redenzione di Peer non è effettuata da Solvejg o dall'amore che ella prova per lui; è qualcosa che egli stesso realizza, anche se, forse, non ne sarebbe stato capace se non a causa di lei, e, comunque, la soluzione viene lasciata in sospeso.

Alcuni studiosi hanno interpretato la chiusura del dramma nel senso che Peer alla fine muore, e Solvejg sarebbe allora una specie di messaggera di Dio, che, pietosamente, regala a Peer il suo perdono. Questa soluzione mi sembra inaccettabile: è importantissimo rilevare che tutto rimane indeciso, a Peer viene soltanto offerta una ultima possibilità.

Le ultime parole di Solvejg sono « *sov og drøm du, gutten min!* », un invito a sognare. Nel poema, infatti, viene condannato non il sogno, ma l'uso che Peer in precedenza ha fatto della fantasia, con sogni che mancavano di nesso con la realtà. Il sognare continuo di Peer era stato in lui un elemento di debolezza, ma la ricca fantasia è allo stesso tempo espressione dei suoi lati migliori; il sogno valido è quello che indica valori realizzabili e valori che, una volta realizzati, rendono più ricca la personalità. Ibsen disapprova la fantasticheria in quanto offre una fuga troppo sollecitata dalle esigenze del mondo reale, la con-

danna quando ostacola il primo dovere dell'uomo la scoperta cosciente della propria vocazione nella vita.

Groddeck afferma che il continuo sognare di Peer non costituisce affatto un elemento di debolezza, ma è del tutto naturale e, anzi, indispensabile. Il pericolo nascerebbe, semmai, solo dal tentativo di realizzare il sogno e, sostiene Groddeck, a Peer non viene neppure in mente di compiere qualcosa di quello che ha raccolto nel sogno; Peer, sempre secondo Groddeck, ha operato una netta separazione, le sue fantasticherie non si tramutano mai in mete, egli le vive come esperienze esclusivamente interiori. A sostegno di questo, Groddeck afferma che i sogni grandiosi di Peer non rivelano affatto ambizioni. In Peer non trova infatti alcuna traccia di ambizione; tanto è vero che egli non si cura dell'opinione della gente, anzi, ride del disprezzo e dello scherno degli uomini per lui. Quest'ultima affermazione sta, però, in diretto contrasto con il testo; basta pensare alla seconda scena del primo atto dove Peer è descritto come rosso dalla vergogna, dopo che ha sentito la gente parlare di lui e poco dopo esprime il desiderio di strappare dal loro cervello il disprezzo che hanno per lui. Sta perfino per rinunciare ad andare a Hægstad proprio a causa dello scherno a cui sa di andare incontro<sup>2</sup>.

È chiaro che dal punto di vista dello psicanalista il sognare ad occhi aperti è una cosa naturale e necessaria, però è altrettanto chiaro che per Ibsen il continuo sognare costituisce un pericolo e viene condannato.

Sono convinta della validità e dell'interesse nell'interpretazione psicanalitica dell'opera d'arte a patto che si tengano distinti i fattori, i metodi e i piani del problema.

La posizione di *Peer Gynt* di fronte alla dualità concettuale, ideale-realtà o sogno-realtà riprende la problematica ricorrente nella letteratura europea intorno alla metà del secolo scorso. Vediamo come in Ibsen i due aspetti si equivalgano; Fromentin e Flaubert p. es. annul-

<sup>2</sup> HENRIK IBSEN, *Samlede værker*, vol. II, p. 178.



lano il sogno, mentre Ibsen tiene i due elementi in equilibrio. Ibsen non dissolve la realtà, ma osa allo stesso tempo rivendicare la positività di qualcosa che la trascende, cioè l'ideale. In *Peer Gynt* l'antinomia concettuale offre aspetti differenziati. Si presentano infatti due configurazioni del contrasto: la prima è rappresentata dall'antitesi fantasia-realtà e qui è rivendicata la positività della realtà contro la fantasticheria; nella seconda configurazione predominano l'impegno e l'esigenza posta alla propria personalità: qui la precarietà di Peer rappresenta la realtà che deve essere cambiata ed il peso positivo grava sull'esigenza ideale. Si è presentata, dunque, in un primo tempo la positività della realtà, mentre, in un secondo tempo, la positività è annessa all'altro aspetto del dualismo.

Credo di scorgere in *Peer Gynt* una formulazione del tutto particolare di una problematica caratteristica nella letteratura del periodo intorno alla metà dell'Ottocento. Non c'è una chiara prevalenza di nessuno dei due aspetti: non c'è un'esaltazione dell'ideale fino al punto dell'annullamento o del superamento della realtà, ma, allo stesso tempo, l'ideale mantiene il suo aspetto positivo. Un equilibrio con una leggera inclinazione verso l'ideale. Ibsen in questo senso può essere considerato una figura di transizione.

Prima di concludere vorrei sottolineare come sia caratteristico per Ibsen il taglio morale con cui considera l'antitesi fra ideale e realtà, che nella sua opera diventa il dover essere contro l'essere. La preoccupazione di Ibsen non è quella dell'analisi scientifica della realtà; egli vi cerca valori etici a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, rivolti a indagarne la natura.

MERETE KJØLLER RITZU

'LUPI' E 'MALFATTORI'  
TRA FILOLOGIA E SEMANTICA

In una recente monografia dal titolo: *wargus, vargr* 'Verbrecher' 'Wolf' - *eine sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung* (Acta Universitatis Upsaliensis - Studia Germanistica Upsaliensia 12, Uppsala 1974) è stato nuovamente affrontato da M. Jacoby, in maniera ampia e globale, il problema della polisemia dell'a. nord. *vargr* 'delinquente' e 'lupo', sul quale molti autori hanno discusso a partire dal contributo di W. Grimm del 1865.

Come già traspare dal titolo, l'Autore non si limita a considerare le occorrenze del termine nordico, ma esamina l'intero gruppo di quelli che egli denomina « 'warg' - Termini », cioè i sostantivi derivati dal g.c. \**uar3-a-* nelle varie lingue germaniche insieme al prestito *wargus* più volte attestato in testi scritti in latino, i derivati aggettivali o verbali e i composti germanici, nei quali si riscontra la presenza di tale termine. Il materiale schedato e discusso dall'autore è quindi assai ampio e, a quanto può risultare da un controllo, esauriente in prospettiva sia sincronica sia diacronica, poiché si analizzano le testimonianze dell'intera area germanica distinta nei consueti gruppi orientale, nordico e occidentale e, per l'ultimo gruppo, si considerano anche alcuni testi essenziali dei cosiddetti 'periodi medi'.

Il problema che lo Jacoby intende risolvere concerne essenzialmente la determinazione della priorità cronologica tra le due accezioni di *vargr* come 'delinquente' e come 'lupo', e quindi l'individuazione del momento storico in cui si giunge a tale polisemia, la descrizione del procedimento e delle motivazioni che hanno presieduto al

mutamento semantico e della direzione in cui esso si è svolto, la quale può ipotizzarsi dal 'delinquente' al 'lupo' oppure, inversamente, dal 'lupo' al 'delinquente'<sup>1</sup>.

L'esame delle fonti germaniche occidentali e dei testi della tarda latinità e del medioevo risulta assai utile all'Autore, poiché nell'area occidentale i « 'warg' - Termini » sembrano non presentare la polisemia del nordico, ma si configurano piuttosto come termini in genere più tipicamente giuridici, atti ad indicare 'il malfattore; il reo', specialmente in relazione alla sottrazione di cadaveri (Jacoby, pp. 22-27) e al tradimento del proprio signore (*ibid.*, pp. 27-31), come atto di massima slealtà, che Wiglaf rimprovera ai seguaci di Beowulf e che viene imputato a Giuda dall'autore dell'*Heliand* e ad Adamo dal compositore anglosassone del poema *Genesis*.

L'analisi del gruppo dei termini derivanti da \**uar3-a*, condotta con gli intendimenti che si è cercato di delineare nei tratti essenziali, richiede ovviamente un esame parallelo dei termini riconducibili alla radice \**uulf-a*, che indicano propriamente l'animale 'lupo' e che solo nell'ambito della metafora poetica possono essere per traslato adottati per altri esseri che al 'lupo' siano assimilabili per caratteristiche in genere negative, quali la ferocia o la rapacità.

Al rapporto tra il delinquente e il lupo è infatti dedicato l'intero secondo capitolo della monografia (pp. 46-93), nel quale si nota tra l'altro che pur essendo il 'bosco' un luogo di vita comune sia al lupo sia al malfattore, come messi entrambi al bando dalla normale società umana, una definizione del delinquente come 'lupo' nella letteratura del gruppo occidentale si manifesterebbe, a parere dello Jacoby, in epoca tarda, non precedente al 1000 (*ibid.*, p. 69). L'Autore si sofferma in seguito sull'aspetto sinistro

<sup>1</sup> Entrambe le ipotesi hanno avuto i loro sostenitori, come si ricava dalla esposizione della bibliografia preesistente (esposta criticamente dallo Jacoby alle pp. 14-17), con una preponderanza forse degli autori che ritengono il significato di 'lupo' come primario per \**uar3a-z*.

proprio del lupo nella mitologia germanica, nella quale il lupo Fenrir è descritto come il divoratore di Odino nei Ragnarök, e sulla duplicità di atteggiamento dell'*ethnos* nei confronti di guerrieri che, come gli *úlfhednar*, rivestiti di pelli di lupo, incutono e spargono particolare terrore. Da un lato infatti lo Jacoby riscontra un atteggiamento di ammirazione, cui consegue un desiderio di assimilazione della forza del lupo, come dimostrerebbero sia l'ampiezza dell'uso di derivati da \**uulf-a* nell'onomastica<sup>2</sup> sia le varie *kenningar* con le quali specialmente in anglosassone sono designate come 'orde di lupi' etc. varie schiere di armati quasi ad esaltarne il valore e la potenza. D'altro canto si assiste alla nascita del mito del licantropo (*ibid.*, pp. 77-93), nel quale l'assimilazione alla fiera trapassa in una mutazione e quindi in una identificazione sostanziale, sia pure a volte legata a determinate fasi lunari, e travalica ormai l'accostamento puramente metaforico limitato al piano linguistico. La credenza nel licantropo, severamente giudicata e punita dalla Chiesa, si configura, a parere dell'Autore, come fatto tardo causato dalla confluenza tra i citati miti e usi di ambiente odinico e la tradizione cristiana, che creando una correlazione tra le contrapposizioni 'lupo/agnello : cattivo/buono', avrebbe favorito l'affermarsi della visione del 'demonio' come 'lupo' per eccellenza.

L'influsso cristiano risulta soprattutto determinante, secondo Jacoby (pp. 94-111), per lo stabilirsi di un rapporto tra il 'delinquente' e il 'lupo' nel ramo occidentale. Il rapporto non risulterebbe da una diretta proiezione delle qualità del 'Wolf' sul 'Warg', ma si preciserebbe come relazione mediata tramite un processo semantico attuatosi nella sfera religiosa, secondo il quale 'il demonio' (e quindi 'il peccatore') sarebbe considerato il 'mal-

<sup>2</sup> Per i toponimi nordici con *varg-* e *ulv-* si veda ora anche un articolo sempre di M. Jacoby, *Nordische Ortsnamen mit varg- 'Wolf' 'Verbrecher' und ulv- 'Wolf'*, in « Beiträge zur Namenforschung » N.F. 11 (1976), pp. 425-436.



fattore' per antonomasia, causando così la possibilità di interferenze e interscambi tra i termini derivanti da \**uulf-a* e \**uarz-a*.

E infine l'Autore, quando alla luce dell'ampia analisi ora accennata, riprende in considerazione la polisemia dell'a. nord. *vargr* (pp. 111-121), esclude in primo luogo che l'uso di *vargr*, nel senso di 'lupo', in luogo di *úlfr*, sia dovuto ad un tabù (come più volte proposto a partire da W. Grimm), e sottolinea invece una forte concorrenza dei due termini nella letteratura nordica antica e propone un'ipotesi circa gli sviluppi particolari del termine *vargr*, che muoverebbe dal significato primario di 'essere mostruoso'. L'Autore utilizza in modo speciale un passo di Snorri<sup>3</sup>, secondo il quale *vargr* « significa animale [...e] anche lupo », per sostenere che il valore di 'lupo' è emerso solo nell'ambito della creatività della lingua poetica, e che un susseguente spostamento semantico nel senso di 'malfattore' (attestato dai testi giuridici scandinavi) si è compiuto anche per la zona nordica per influsso cristiano con modalità probabilmente analoghe a quelle operanti nel ramo occidentale.

<sup>3</sup> *Skáldskaparmál* cap. 72 (58) ed. F. Jónsson, København 1931: « *Vargr heitir dyr; þat er rett at kenna við bloð e(ða) hræ sva, at kalla verþ hans e(ða) drykk; eigi er rett at kenna sva við fleiri dyr. Vargr heitir ok vlfr, sem Þiðolfr q(vað)* » 'Vargr significa animale; è giusto denominarlo dal 'sangue' o dal 'cadavere' così, e chiamarli acquisto o bevanda di lui (scil. 'del vargr'); non è giusto denominare così numerosi animali. Vargr significa anche lupo, come dice Þiðolfr'. M. Jacoby utilizza (a p. 117) per questo passo la versione tedesca di G. Neckel e F. Niedner (*Die jüngere Edda*, Thule Bd. 20, Düsseldorf-Köln 1943, rist. 1966, p. 240), nella quale troviamo 'Schmaus' come versione di *verþ* che indica invece propriamente 'valore, prezzo, acquisto', e forse la sua resa con *Schmaus* 'banchetto' è stata suggerita dall'accostamento a *drykk* 'bevanda' (e cf. la versione 'cibus' nella edizione arnamagneana, vol. I, Hafniae 1848, p. 477). Sempre nella versione tedesca, inoltre, *fleiri dyr* è reso con 'Andere Vierfüßler', sebbene non si parli nel testo nordico di quadrupedi; così si viene a perdere la connessione con la definizione iniziale di Snorri: 'Vargr heitir dyr'.

La conclusione, che si è cercato qui di evidenziare, risulta in realtà espressa dall'Autore in maniera assai sfumata e a volte ambigua, sì che non sembra facile riferire con sicurezza il suo pensiero senza dubbi di fraintendimenti. Lo Jacoby annuncia, nell'ultima nota della monografia, un suo nuovo lavoro dedicato ad a. nord. *úlfr-vargr*, ma è comunque sorprendente che proprio alla conclusione dell'analisi del termine nordico che compare nel titolo stesso del volume già pubblicato, il lettore sia costretto ad uno sforzo nel tentativo di interpretare il non chiaro pensiero di un autore, il quale alla fine dei capitoli precedenti non aveva avuto alcuna difficoltà a precisare via via la propria posizione sui singoli problemi.

Si è già detto che la raccolta del materiale germanico appare ampia e ineccepibile; si deve aggiungere che la citazione dei testi nei vari capitoli a sostegno dei problemi di volta in volta affrontati risulta opportuna e intelligente, e che la menzione della copiosa bibliografia non appesantisce il discorso. Altrove quindi, e non in una carenza di informazione, sono da ricercare i motivi che rendono la ricerca poco soddisfacente proprio nel suo momento cruciale, nella fase cioè delle ultime conclusioni su *vargr* e sul problema della polisemia che gli è propria.

Nella lettura della monografia appare evidente la preoccupazione dell'Autore di sottolineare la tarda fissazione per iscritto del materiale nordico, il cui inizio risale essenzialmente al XIII secolo. Tale precisazione, che compare con una frequenza quasi eccessiva<sup>4</sup>, non è dovuta ad una pedanteria filologica, ma costituisce un richiamo continuo ad un convincimento assai caro all'Autore circa un'influenza notevole del Cristianesimo nelle zone nordiche, sia per precoci influssi dal continente e dall'Inghilterra, sia in seguito per catechesi diretta e per soggiorni di dotti islandesi in centri culturali dell'Europa meridionale<sup>5</sup>. L'istituzione di un rapporto tra l'ipotesi di una

<sup>4</sup> Si veda tra l'altro alle pp. 18, 56, 80, 111, 128 etc.

<sup>5</sup> Sulla questione si veda specialmente alle pp. 18 e 114-116.

cospicua influenza cristiana nel Nord e il dato storico del tardo inizio della tradizione manoscritta nella zona scandinava permette allo Jacoby di considerare globalmente la produzione scandinava, non solo le saghe ma anche l'*Edda* poetica, come materiale 'tardo' e ormai inquinato da influssi all'ottri, non meno delle testimonianze delle zone germaniche occidentali, le quali in confronto godono però di una precoce fissazione per iscritto.

Le notevoli divergenze cronologiche dell'inizio della codificazione nelle diverse aree culturali germaniche costituiscono in realtà un continuo e non solubile problema per il filologo, il quale deve inoltre per ogni testo cercare di valutare quanto si debba al momento della fissazione per iscritto e quanto invece risalga ad epoche precedenti, a volte non facilmente individuabili nemmeno con l'approssimazione di un secolo. Una simile situazione di lavoro, che è propria dell'intera area germanica e investe ogni questione che in essa si voglia indagare, non rende però lecito superare semplicisticamente il problema appiattendolo la diacronicità dello sviluppo culturale e considerando ogni documento letterario come legato solo all'epoca della sua codificazione, quasi che questo atto sia da ritenere l'unico valido e non invece solamente l'ultimo di una lunga elaborazione precedente.

La gravità e l'illegittimità di una simile posizione risultano chiare se si riflette alla situazione in cui ci si verrebbe a trovare, seguendo tale ingiustificata linea di comportamento, rispetto alla 'ricostruzione' della mitologia germanica, per la quale la produzione scandinava (dall'*Edda* poetica alla *Snorra Edda* e alle saghe) riveste un'importanza primaria. Se non si potessero considerare tali documenti come specchio a volte di situazioni assai più antiche delle rispettive date di codificazione, risulterebbe del tutto impossibile giungere sia ad una descrizione globale della religione germanica in epoca pre-cristiana sia ad una differenziazione cronologica all'interno della produzione nordica (ad esempio, dei singoli carmi eddici) e dei miti che essa ci tramanda.

Non sembra che lo Jacoby voglia poi giungere a ri-

sultati così estremi, visto che anch'egli cita i consueti manuali di mitologia germanica e di letteratura nordica, e in particolare quello del de Vries, che tanto spazio dedica proprio ad una sistemazione delle fonti in diacronia. Sembra inoltre che il nostro Autore voglia limitare il presupposto della coincidenza cronologica tra nascita e codificazione di un documento letterario al solo mondo nordico, in quanto parla (a p. 70) di VIII secolo in riferimento al *Beowulf*, il cui manoscritto, come è noto, è databile soltanto al X secolo. Se la particolare valutazione della data di codificazione per i testi scandinavi non mi sembra produttiva né metodologicamente corretta, in quanto muove da un'interpretazione arbitraria dei rapporti tra testo e codificazione, del tutto ingiustificato risulta l'abbandono di questo criterio interpretativo nell'ambito di una medesima indagine.

Anche in una ricerca tipicamente semantica, come quella in esame, non mi appare possibile un accostamento immediato dei passi che riportano un dato termine, senza che si analizzino insieme il tipo di testo utilizzato, le condizioni storiche in cui esso si muove, le eventuali finalità del suo autore, cioè insomma le varie componenti filologiche del testo stesso. L'analisi filologica costituisce infatti, a mio parere, il fondamento dell'analisi linguistica; tale priorità non solo ha storicamente presieduto alla nascita della linguistica all'inizio del secolo scorso, ma per la linearità del processo deve realizzarsi attualmente, ogni volta almeno che si intraprende uno studio semantico in diacronia.

Alcuni dei motivi che presiedono alle insoddisfacenti, perché poco chiare, conclusioni della ricerca dello Jacoby sono, a mio avviso, da ricollegarsi proprio ad un'analisi filologica non adeguatamente sottile e meditata. A tale riguardo mi limiterò a segnalare solamente altri due punti: l'uno concerne materia nordica, l'altro riguarda l'interpretazione di fonti bibliche e cristiane in genere.

Mi riferisco in primo luogo al citato passo dello *Skáldskaparmál* (cap. 72 [58]) di Snorri a proposito di *vargr*, al quale lo Jacoby dedica ampio spazio (pp. 117-



119) e dà, come già accennato, molto credito al fine di una delimitazione tra i campi semantici di *úlfr* e di *vargr*. A mio parere, le osservazioni di Snorri sono da considerare secondo la visuale particolare che guida l'erudito islandese in questa parte della sua trattazione, dedicata alla lingua poetica degli scaldi. La definizione di *vargr*, con cui si apre il cap. 72 (58), non ha carattere assoluto, ma è da considerare in connessione con i sette passi scaldici immediatamente citati, poiché rispetto ad essi costituisce una specie di anticipata chiave ermeneutica delle particolari espressioni metaforiche o comunque figurate attestate dai poeti. I complessi giochi retorici, nei quali *vargr* e *úlfr* sono implicati, risultano assai interessanti nell'ambito del linguaggio poetico che Snorri prende in esame, ma assai dubbia appare la possibilità di utilizzare tali dati, trascurando il loro legame con un così peculiare tipo di elocuzione, come 'stadi' dell'evoluzione semantica del termine *vargr* e del correlato *úlfr* nell'ambito del nordico antico. Anche l'affermazione iniziale di Snorri *vargr heitir dyr* '*vargr* significa animale', completata e modificata dalle successive precisazioni, non si riferisce infatti alla lingua nordica in generale, ma alla particolare dizione poetica degli scaldi. Non sembra quindi lecito utilizzare l'enunciato di Snorri al di là delle intenzioni del suo autore, né tanto meno assumere (come fa lo Jacoby) proprio questo passo come probante testimonianza di un'evoluzione di tipo etico-religioso dell'a. nord. *vargr* nel senso di 'bestia', in analogia con l'area occidentale, nella quale i « 'warg' - Termini » indicherebbero ogni tipo di 'mostro' compreso il demonio.

La responsabilità dell'elemento cristiano nel trasferimento dapprima metaforico e poi reale delle qualità del 'lupo' al 'delinquente' 'peccatore' 'demonio', con conseguenti alterazioni semantiche dei termini germanici derivanti da \**uarz-a-* e \**uulf-a-*, costituisce un motivo predominante nel lavoro dello Jacoby, sicché merita soffermarsi più ampiamente sui dati reali della questione. L'autore afferma (a p. 106) che nell'Antico e Nuovo Testamento il lupo è menzionato più volte, ma non analizza né tutte

le testimonianze né la loro tipologia. Il 'lupo' viene menzionato a proposito del significato di 'Beniamin' nella benedizione di Giacobbe (*Genesi* 49,27); i principi infedeli di Israele sono come i 'lupi' sanguinari e avidi di preda (*Ezechiele* 22,27); i cavalli dei Caldei appaiono « *velociores lupis vespertinis* » (*Abacuc* 1,8). La contrapposizione 'lupo/agnello' si rinviene in altri passi; a volte la metafora è resa immediatamente esplicita dalla menzione della coppia 'peccatore/giusto' come nell'*Ecclesiastico* 13,21, ma essa risulta del tutto chiara anche in mancanza di tale esplicitazione come nel famoso passo di Isaia (65,25), che preconizza un'età in cui « *lupus et agnus pascentur simul* », nell'allocuzione contro i falsi profeti (Mt 7,15: *lupi rapaces/oves*), nelle istruzioni agli apostoli prima della missione (Mt 10,16: *oves/lupi*; Lc 10,3: *agni/lupi*), nella parabola del buon pastore (Gv 10,12: *oves/lupi*), nel discorso tenuto a Mileto ai presbiteri di Efeso da Paolo timoroso di scissioni dopo la propria partenza (*Atti* 20,29: *grex/lupi rapaces*). Nei passi citati, quindi, il gregge o i suoi componenti (*oves, agni*) assurgono a simbolo dell'onestà, della fedeltà e dell'innocenza indifesa in contrapposizione al 'lupo', di cui sono poste in rilievo più di ogni altra caratteristica la rapacità e la violenza; ma si resta sempre e comunque sul piano linguistico della metafora, che investe l'intero passo e non comporta mutamenti semantici che si fissino stabilmente nei vocaboli in esso usati (*agnus, grex, lupus* etc.).

Lo Jacoby pone in risalto più volte come l'allegoria 'lupo/agnello' sia stata ripresa in testi cristiani della tarda latinità e del primo medioevo, e ritiene che tale uso dell'allegoria a fini religiosi nelle fonti latine sia stato alla base dei mutamenti semantici dei termini connessi al 'lupo' in area germanica. È però da notare che i testi patristici da lui citati ebbero diffusione non solo in ambiente germanico, ma anche, ad esempio, in area romanza, dove la 'tradizione del lupo' non si affermò con l'ampiezza che rinveniamo nelle zone germaniche, a prescindere dalla favolistica così cara al più tardo medioevo. E quando lo

Jacoby cita con tanta frequenza<sup>6</sup>, tra le fonti 'latine' dell'alto medioevo che in vario modo si occupano di 'lupus' e dei suoi derivati connettendoli a volte con 'peccatori' e 'demoni', i nomi di dotti e missionari di stirpe germanica quali Aldelmo, Beda, Bonifacio, Rabano Mauro, indica egli stesso la possibilità di interpretare il fenomeno in maniera direttamente inversa a quella da lui indicata, data l'origine germanica degli autori menzionati.

È vero, come più volte afferma lo Jacoby, che per il problema *vargr-úlfr*, come per tanti aspetti della cultura germanica medievale, siamo di fronte ad una confluenza di elementi autoctoni e cristiani, ma non è, a mio avviso, sostenibile che nel caso specifico sia da attribuire all'elemento cristiano il peso maggiore.

La concezione del 'lupo' come essere temibile al massimo grado, come fiera di guerra e di morte legata ad Odino, preesiste senz'altro alla cristianizzazione, come dimostra il mito di Fenrir e quello dei due lupi che inseguono il sole e la luna. Il rapporto con il lupo si esplica nel mondo germanico in due modi diversi e solo apparentemente contraddittori. Da un lato si riscontra il terrore nei riguardi della fiera e il tentativo di eliminarla prima di esserne aggrediti, che ancora si riflette, oltre che nelle ipostasi mitiche, nelle numerose leggi che incoraggiano la cattura dell'animale e nell'uso metaforico del nome della bestia ad indicare esseri o nemici pericolosi. Complementare è l'altro atteggiamento, quasi di 'propiziazione' del lupo e di rispetto/invidia per la sua potenza; lo dimostrano l'ampiezza dell'onomastica connessa a \**uulfa-z*, la formazione di *kenningar* dalla medesima radice ad indicare il valore guerresco, l'uso di rivestire pelli di lupo attestata dagli *úlfhednar*. L'estrema manifestazione di que-

<sup>6</sup> È a questo punto il caso di notare che la elaborazione di un indice degli autori citati in calce al volume dello Jacoby avrebbe reso assai più agevole la consultazione della monografia, il reperimento e la valutazione globale delle fonti utilizzate, poiché ad esse si fa spesso riferimento in punti diversi della trattazione.

sta ambiguità di rapporto, che oscilla tra il 'terrore' e 'l'invidia della potenza', si concretizza nel « Werwolf », in cui l'uomo si identifica con il lupo fino a perdere ogni connotazione umana e ad acquisire in cambio tutta l'infinda pericolosità dell'animale.

Risulta quindi comprensibile che, con un simile patrimonio autoctono di credenze e di atteggiamenti psicologici, i Germani abbiano particolarmente apprezzato l'allegoria 'lupo/agnello' offerta dai testi biblici e patristici, sia sottolineandola e riprendendola più volte in opere scritte in latino su argomento religioso, sia assumendo nelle proprie lingue le accezioni semantiche a sfondo etico presenti a volte nel termine *lupus* (e nei suoi derivati) nelle fonti cristiane.

La confluenza tra le due culture ha favorito un simile sviluppo, poiché già nel mondo germanico esistevano valide premesse per un'evoluzione di tale tipo. Non sembra possibile invertire i termini del problema, come vorrebbe lo Jacoby, e sostenere un ruolo primario dell'elemento cristiano, se non a costo di ricorrere ad un ingiustificato appiattimento cronologico delle fonti scandinave, all'estensione forzata delle osservazioni di Snorri su *vargr* e alla sopravvalutazione del ruolo del 'lupo' nei testi cristiani di autori non germanici. Dall'impossibilità di sostenere questi tre punti e di accordarli ai fini di una congruente dimostrazione deriva appunto la debolezza delle conclusioni finali dello studio che abbiamo esaminato.

Sempre sul tema della preminenza dell'analisi filologica dei testi come presupposto per una ricerca semantica, desidero infine osservare che in molti casi manca nella monografia dello Jacoby la traduzione del passo, a volte assai ampio, che viene citato e in seguito utilizzato nella trattazione. Sono quasi sempre tradotti i testi in latino e a volte quelli in anglosassone, per i quali spesso si usa la versione inglese tratta dai volumi della collana « The Early English Text Society ».

La monografia, come è dichiarato anche nel sottotitolo, presenta un indubbio taglio interdisciplinare, poiché il problema trattato interessa il filologo non meno del lin-



guista, dello storico del diritto, del medievalista in generale. Lo Jacoby cita testi scritti in latino, in francese antico e in tutte le lingue germaniche dei periodi antico e medio; è logico quindi supporre che non sia sempre agevole, a specialisti di campi così diversi, un'immediata lettura dei passi trascelti e presentati. La versione inoltre non costituisce solo un gesto di cortesia verso colleghi di altre discipline, ma in una ricerca semantica si rivela in primo luogo indispensabile come momento essenziale dell'ermeneutica del testo. Proprio in quanto le accezioni semantiche dei « 'warg' - Termini » risultano di così difficile e non indiscussa individuazione, si rende, a mio avviso, necessaria non solo la citazione del passo che li contiene, ma la sua versione puntuale affinché il lettore possa comprendere esattamente quale sia il senso ad esso attribuito dall'autore e quindi il motivo della collocazione di tale passo in uno dei tanti gruppi semantici da lui delineati.

La necessità di una versione puntuale e pertinente di ognuno dei passi esaminati si configura quindi non come atto facoltativo a discrezione dell'autore, ma costituisce la fase sostanziale dell'analisi filologica in quanto momento essenziale dell'interpretazione del testo.

Quando si intende descrivere la storia semantica di un termine, l'ermeneutica del testo diviene la chiave dell'intera ricerca, poiché nulla si può affermare come esistente nella 'lingua' se non risulta accuratamente documentato nel 'testo'. Un'affrettata o arbitraria interpretazione del dato testuale ha in tal caso conseguenze assai spiacevoli, poiché possono risulterne inficcate le conclusioni stesse della dimostrazione, anche quando il materiale raccolto per l'indagine dimostri l'indubbia competenza e accuratezza del ricercatore.

TERESA PÀROLI

RASSEGNE

TEMI E PROBLEMI  
DELLA NARRATIVA SVEDESE CONTEMPORANEA

Come per la cultura tedesca del 1945, così anche per la letteratura svedese, in contesto diverso e a vent'anni di distanza, si potrebbe parlare di un anno zero. Nel 1965 l'inizio dell'*escalation* americana in Vietnam avvia in Svezia un processo vasto e generalizzato di distacco critico dal passato e presa di coscienza politica, morale, letteraria che coinvolge un'intera generazione di intellettuali. Gli svedesi sono brutalmente ridestati dal benessere ovattato degli anni Cinquanta, dall'illusione del superamento delle contrapposizioni sociali e ideologiche nella quiete protetta della « folkhem » socialdemocratica, e scoprono che lotta, violenza e sopraffazione esistono ancora nel mondo e, in forme più sottili e discrete, in casa propria. La guerra del Vietnam diventa per molti « den avgörande punkt där den generella förljugenheten i ett samhällssystem träder i dagen och blir synlig »<sup>1</sup>. Sulla scia della campagna anti-americana avviata nel '65 da Sven Lindqvist, Lars Forssell, Sara Lidman e altri, vengono rimessi in discussione anche i rapporti di classe in Svezia e i risultati di trent'anni e più di governo socialdemocratico. Dall'iniziale insurrezione morale e umanitaria contro i crimini americani in Vietnam matura rapidamente una coscienza politica anti-capitalista e anti-imperialista, mentre si diffonde lo scet-

<sup>1</sup> Così scrive Lars Gustafsson, allora redattore capo di «BLM», nel suo articolo di apertura del primo numero del '66: « il punto decisivo in cui la generale menzogna di un sistema sociale viene alla luce e diventa evidente ».



ticismo verso i miti svedesi del benessere, della pace sociale, della morte delle ideologie: « Blir vi förda bakom ljuset? » si chiede Göran Palm in un famoso articolo del 1965<sup>2</sup>, e sono in molti a chiederselo con lui. Quale sia il prezzo pagato dai lavoratori svedesi alla società del benessere e della collaborazione tra le classi lo dimostrano via via gli scioperi spontanei dei portuali di Göteborg e dei minatori del Norrland nel '69 e, più recentemente, dei boscaioli, che compromettono definitivamente la credibilità dell'immagine corrente della Svezia come società modello. Ma già prima che questi scioperi confermino concretamente le contraddizioni del capitalismo svedese, queste vengono intuite e denunciate dagli intellettuali di nuovo tipo rinati a metà degli anni Sessanta dalle ceneri della « samförståndsidiologi » (ideologia della comprensione reciproca).

Quasi un secolo dopo la gran fiammata di impegno civile e polemica antiborghese della *genombrottslitteratur* di Brandes, Ibsen, Bjørnson e Strindberg, gli scrittori svedesi riscoprono il ruolo di pedagoghi, e alla letteratura disimpegnata, estetizzante degli anni Cinquanta subentra una nuova letteratura cosciente delle proprie responsabilità di denuncia, di educazione morale e politica, di lotta. Poesia e teatro riacquistano così un posto di primo piano nel dibattito politico: mentre lo *Stadsteater* di Göteborg mette in scena le aspre satire antisocialdemocratiche di Andersson e Bratt<sup>3</sup>, nasce, capostipite la discussa *Om kriget i Vietnam* (Sulla guerra del Vietnam), di Göran Sonnevi<sup>4</sup>, un nuovo genere letterario, la poesia sul Vietnam.

<sup>2</sup> GÖRAN PALM, *Blir vi förda bakom ljuset?*, « Expressen » 22/6/1965; ristampato in *Sextiotalskritik*, a cura di P. O. Enquist, Stockholm 1966, p. 338-342: « Ci stanno prendendo per il naso? ».

<sup>3</sup> Si ricordino *Flotten* e *Hemmet* del '67, *Sandlådan* del '68, *Tillståndet* del '71: la prima è una satira generica del regime socialdemocratico, le altre portano in scena esempi concreti di categorie deboli ed emarginate nella Svezia di oggi, rispettivamente i vecchi, i bambini, i malati di mente (veri o presunti).

<sup>4</sup> Pubblicata per la prima volta in « BLM » 1965/3, ristampata in: Göran Sonnevi, *Ingrepp-modeller*, Stockholm 1966.

I letterati sono in prima fila con gli studenti a battersi contro la polizia nelle grandi manifestazioni d'appoggio all'FNL: una delle più memorabili è quella del dicembre 1967 alla Casa del popolo di Stoccolma. Nella poesia *Den 20 december 1967* Petter Bergman descrive bene lo smarrimento e l'amarezza della scoperta di una altra realtà sotto la superficie oleografica della Svezia di Evert Taube e dello stato assistenziale:

Det var i landet Sverige som jag älskar.  
Hur starkt jag älskar det, förstod jag inte  
förrän den 20 december 1967,  
då så mycket Sverige gick förlorat.

För om Sverige är vad jag trodde det var:  
en lite fumlig välvilja, ett försök,  
en essay i det goda samhället:  
vad hade hästarna, piskorna och batongerna  
där att göra då?

Aldrig mer tilltron.  
Aldrig mer den självklara hemkänslan<sup>5</sup>.

Al risveglio critico e al distacco dal mito del piccolo paradiso socialdemocratico si accompagna un ampliamento degli orizzonti culturali: si accentua e si generalizza in

<sup>5</sup> Da PETTER BERGMAN, *Den 20 december och andra dikter*, Stoccolma 1968.

« È successo nella terra di Svezia, che io amo.  
Quanto la amo non l'avevo capito  
fino al 20 dicembre 1967,  
quando tanta parte di Svezia andò perduta.

Perché se la Svezia è ciò che credevo io:  
una buona volontà un po' goffa, un tentativo,  
un'esercitazione nella società perfetta:  
i cavalli, le fruste e i manganelli  
cosa ci stavano a fare allora?

Mai più fiducia.  
Mai più l'ovvia sensazione di essere a casa propria ».

questi anni una tendenza internazionalista già presente nei primi anni Sessanta in alcuni scrittori di avanguardia<sup>6</sup>, e nella letteratura svedese assume rapidamente un posto di primo piano il resoconto di viaggio dal Terzo mondo. Sono indagini politico-sociali di realtà diverse che contribuiscono a mettere in crisi la tradizionale visione etnocentrica dello svedese medio, mentre denunciano le responsabilità della Svezia e dell'Europa nello sfruttamento dei paesi poveri. Nell'articolo citato del '65 Palm si fa portavoce della nuova coscienza terzomondista degli intellettuali svedesi, quando esprime

den allt obehagligare känslan av att vi i landet världen tillhör den självgoda överklass som med hjälp av vårt ekonomiska system åter oss fria och demokratiska på den svältande underklassens bekostnad. Det är också den allt obehagligare känslan av att Sveriges politiker och opinionsbildare håller allmänheten illa under rättad beträffande kapitalismens faktiska sätt att fungera i världen<sup>7</sup>.

Nuovo interesse per il Terzo mondo, rifiuto della « of-fentliga lögnen » (menzogna pubblica) capitalistica fatta propria dalla socialdemocrazia, crisi di identità dell'intellettuale e in particolare dello scrittore che cerca faticosamente la via di un rapporto nuovo tra letteratura e realtà con gli strumenti del *reportage* e del romanzo-documento: questi sono i nodi centrali del dibattito culturale svedese dell'ultimo decennio, i temi che hanno dato linfa vitale e prospettive internazionali a una letteratura da anni esan-

<sup>6</sup> Oltre a quelli di Myrdal di cui si parlerà più avanti, si ricordino i due libri di Pär Wästberg sul Sudafrica, *Förbudet område* e *På svarta listan*.

<sup>7</sup> GÖRAN PALM, *Blir vi förda bakom ljuset?*, in *Sextiotalskritik* cit., p. 340: « la sensazione sempre più spiacevole che noi nel mondo apparteniamo alla classe superiore compiaciuta di sé, che noi con l'aiuto del nostro sistema economico ci rimpinziamo liberi e democratici a spese della classe inferiore affamata. È anche la sensazione sempre più spiacevole che in Svezia i politici e i formatori dell'opinione pubblica la tengano male informata sull'effettivo funzionamento del capitalismo nel mondo ».

gue, relegata non solo geograficamente in posizione periferica.

*L'ingresso del Terzo mondo nella coscienza svedese: Jan Myrdal e Sven Lindqvist.*

Pioniere della svolta a sinistra della letteratura svedese a metà degli anni Sessanta è Jan Myrdal, nato nel 1927, marxista di vecchia data. È il grande anticipatore, figura isolata e abnorme negli anni Cinquanta, quando già nei primi romanzi e drammi di satira politica<sup>8</sup> la sua voce si distingueva nettamente dal coro discorde di eclettici, simbolisti, neoromantici, ideologi della « trolöshet » (infedeltà) allora dominante il panorama letterario. Myrdal stesso ha rievocato più volte l'ambiente della sua formazione, in cui lui, figlio di alti personaggi entro il partito socialdemocratico, matura presto la sua critica e il suo distacco dal mondo dei burocrati di belle parole e pochi fatti. Nasce in lui la vocazione del polemista, la volontà di provocare, disturbare, *épater le bourgeois* con la sua scomoda « tölpaktighet » (cafoneria): « Jag beslöt mig för att bli författare. Men författare av annan typ. En vars ord inte skulle fungera för denna klass »<sup>9</sup>.

*L'enfant terrible* della letteratura svedese, isolato nella Svezia florida e placida, ideologicamente torpida degli anni

<sup>8</sup> Il dramma *Folkets Hus* del '53, i romanzi *Jubelvärd*, *Hemkomst*, *Att bli och vara*, *Vattenkranen* del periodo 1954-57.

<sup>9</sup> JAN MYRDAL, *Det vulgära seendet*, « BLM » 1966/9. p. 684: « Decisi di diventare scrittore. Ma scrittore di altro genere. Uno le cui parole non funzionassero per quella classe ». Cfr. anche la sua affermazione del '64, secondo cui « I ett välordnat samhälle som det svenska (är det) viktigt att ständigt hålla i minnet att radikalismen måste vara tölpaktig. » (da *Söndagsmorgon*, in J. M., *Samtida*, Stoccolma 1969, p. 233).

Le opere di J. Myrdal sono, in italiano: *Incrocio di culture; Rapporto da un villaggio cinese; Confessioni contemporanee di un intellettuale europeo; Moralità; Modi di difesa; Il presente non necessario* (con Lars Gustafsson); *Carriera*.



Cinquanta, dopo il primo rodaggio dei romanzi di ambiente svedese si volge ad osservare realtà diverse e più stimolanti: con *Kulturers korsväg* del 1960, sull'Afghanistan, e col più famoso *Rapport från kinesisk by* del '63, primo di una serie di libri sulla Cina<sup>10</sup>, è il primo a introdurre l'Asia nella letteratura svedese, inaugurando il genere ibrido dei *reportages* letterari. Afghanistan, Cina, Turkmenistan sono le tappe dell'indagine di Myrdal sui modelli di sviluppo asiatici<sup>11</sup>: sono anche le tappe di una crisi personale, poiché in questo confronto pluriennale con le civiltà dell'Asia l'europeo Myrdal viene coinvolto profondamente e costretto a vedere per la prima volta dall'esterno la propria tradizione culturale, scoprendone i limiti e le colpe. Le esperienze asiatiche lo rendono cosciente delle responsabilità degli intellettuali europei e sempre più pessimista sulle sorti del mondo: « Det är ju säreget att tillhöra en döende kultur i en dömd värld »<sup>12</sup>.

Questa crisi, che ha segnato tutta l'opera seguente di Myrdal, è il tema di *Samtida bekännelser av en europeisk intellektuell*, una lunga confessione scritta nel '64 che è l'opera sua più personale e la più singolare, perché alla lucidità dell'argomentazione politica e al brio del polemi- sta di razza vi si mescola un'insolita amarezza, più privata e segreta. Un episodio autobiografico, il suicidio di un'amica da lui non prevenuto, diventa per Myrdal appena reduce dall'Asia (« osäker, orolig och sökande. Jag hade

<sup>10</sup> Fanno seguito: *Kina: revolutionen går vidare* (St. 1970) sugli effetti della rivoluzione culturale, e il recente *Kinesiska frågor från Liu-Ling* (Stockholm 1975). I primi due sono stati tradotti in italiano: *Rapporto da un villaggio cinese*, Torino 1965, e *Un villaggio cinese nella rivoluzione culturale*, Torino 1971.

<sup>11</sup> Dice Myrdal nel suo libro sul Turkmenistan, che scatena una dura polemica da parte delle autorità sovietiche: « Jag ville skildra Turkmenistan som en av de fyra utvecklingsvägar i Asien: den kinesiska, den indiska, den afghanska och den sovjetiska » (J. M., *Turkmenistan*, Stockholm 1972<sup>2</sup>, p. 36).

<sup>12</sup> JAN MYRDAL, *Samtida bekännelser av en europeisk intellektuell*, St. 1969<sup>2</sup>, p. 81: « È singolare appartenere a una cultura moribonda in un mondo condannato ».

kommit hem från Asien och jag kunde inte längre se någon utväg »<sup>13</sup>) emblematico del fallimento di tutti quegli intellettuali europei, acuti teorici ma incapaci di azione, che per secoli hanno tradito la loro missione.

Vi som ingår i traditionen — den europeiska — och för den vidare, vi har svikit med klart medvetande. Vi har analyserat alla krig innan de ännu förklarats. Men vi förhindrade dem inte... Vi beskrev tortyren och vi satte våra namn under upprop mot tortyr, men vi förhindrade dem inte... Nu kan vi åter analysera världssituationen och vi kan förklara den stora hungern. Men vi gör heller inte mer<sup>14</sup>.

Il trauma culturale dello scontro con la realtà asiatica, e il pessimismo tormentato che ne consegue, accentuano la vena moralistica di Myrdal e ne fanno il mentore severo della società del benessere materiale e della fiacchezza ideologica, come già il battagliero Strindberg degli anni Ottanta. Il calco dal tedesco « skriftställare » risponde meglio al suo concetto personale del ruolo dello scrittore: « Min uppgift är att medvetandegöra, uttrycka, formulera, påverka »<sup>15</sup>, ed è instancabile la sua lotta contro le illusioni di conciliazione degli opposti, di soluzione pacifica della lotta di classe e del conflitto mondiale tra paesi ricchi e paesi poveri (« det är ju bara påfund det hela. Passion och lögn och förbannad dikt »<sup>16</sup>). Dice qualche

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 124: « insicuro, inquieto, alla ricerca di qualcosa. Ero tornato a casa dall'Asia e non vedevo più via d'uscita ».

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 125: « Noi che rientriamo nella tradizione — quella europea — e la portiamo avanti, abbiamo tradito coscientemente. Abbiamo analizzato tutte le guerre ancor prima che fossero dichiarate. Ma non le abbiamo impedito... Abbiamo descritto la tortura e abbiamo firmato appelli contro la tortura, ma non l'abbiamo impedita... Ora possiamo di nuovo analizzare la situazione mondiale e spiegare la grande fame. Ma non facciamo neppure niente di più ».

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 103: « La mia funzione è di rendere coscienti, esprimere, formulare, influenzare ».

<sup>16</sup> « è solo tutta un'invenzione. Passione menzogna e maledetta poesia ». J. M., *Moraliteter och Garderingar*, Stockholm 1970<sup>2</sup>, p. 121. « Lögn och förbannad dikt » è citazione da Hjalmar Gullberg.

anno dopo *Samtida bekännelser*, in un pessimistico bilancio della situazione dell'uomo nel mondo di oggi:

« Men även i en situation som den i Europa i detta nu... är det dock nödvändigt att fortsätta att vara förnuftig, ta avstånd och därifrån söka ingripa med ord; det enda jag kan bygga denna nödvändighet på är att jag skulle känna mig alltför omoralisk och alltför lumpen som människa om jag inte försökte stå det onda emot »<sup>17</sup>.

Ne esce il ritratto di un razionalista e un moralista rigido fino allo schematismo ideologico e al semplicismo di chi rinuncia a vedere nell'uomo altri aspetti oltre a quello puramente razionale. Una certa mancanza di fantasia si nota infatti nei suoi scritti 'letterari' e li appesantisce: ad esempio le raccolte di radiodrammi *Moraliteteter* — titolo già tipico di per sé — e del '67 e *Garderingar* del '69. Anche per questo Myrdal non ha mai cessato di essere un personaggio discusso e isolato nella letteratura svedese contemporanea, anche dopo essere stato riconosciuto come il grande precursore della critica da sinistra della socialdemocrazia (soprattutto coi suoi articoli in « Stockholmstidning », « Aftonbladet », « Folket i Bild - Kulturfront ») e del *reportage* dal Terzo Mondo.

Myrdal è il primo intellettuale svedese per cui l'esperienza asiatica segna una svolta, uno stimolo alla revisione dei propri giudizi (ad esempio il viaggio in Turkmenistan accentua la sua diffidenza per l'Unione Sovietica) e della propria visione del mondo, tradizionalmente imperniata sull'Europa. Ma se in Myrdal lo *choc* culturale è temperato dalla preesistente formazione marxista, che gli dà gli strumenti per assimilare razionalmente le nuove scoperte e inserirle in un'organica concezione della storia e in una

<sup>17</sup> J. M., *Resan till ingenstans*, « BLM » 1966/6, p. 430: « Ma anche in una situazione come quella europea di oggi... è tuttavia necessario continuare ad essere ragionevoli, prendere distacco e di lì cercare di attaccare con le parole; l'unico fatto su cui posso basare questa necessità è che mi sentirei troppo immorale e troppo miserabile come uomo, se non cercassi di oppormi al male ».

prospettiva di lotta, ancora più traumatico è qualche anno dopo lo scontro con la realtà asiatica di Sven Lindqvist. Nato nel 1932, sinologo, autore di aforismi, meditazioni, saggi estetici, Lindqvist è uno di quegli intellettuali borghesi schivi, cerebrali, raffinati al limite dell'estetismo, che hanno formato il clima culturale svedese degli anni Cinquanta. Il suo soggiorno in Cina e in India a metà degli anni Sessanta sconvolge irrimediabilmente la sua visione del mondo, il suo individualismo si incrina attraverso l'esperienza fisica della folla di Shanghai e dei bagni pubblici di Pechino, le discussioni coi comunisti cinesi, la visione della miseria rassegnata delle masse indiane.

Diario di questa crisi è *Myten om Wu Tao-tzu*, pubblicato nel '67: Lindqvist vi alterna a disquisizioni sul rapporto tra vita e arte, legate all'analisi di *Das Glasperlenspiel* di Hesse, appunti e confessioni sullo sconvolgimento di prospettiva che l'esperienza asiatica ha significato per lui in campo politico, morale, estetico. In Cina, pur restando diffidente, da buon liberale, verso il maoismo, egli è costretto a rendersi conto dei propri condizionamenti ideologici:

Vad är det vi spärrar in för att slippa inse vad vi redan vet? Jag visste det redan. Det är imperialismens historia. Det är masornas elände. Det är tillståndet i världen<sup>18</sup>.

Comincia a incrinarsi in Cina la sua fede nella democrazia, nel liberalismo, negli ideali della borghesia europea rispolverati nella Svezia del dopoguerra dalla filosofia di Tingsten: sarà poi l'esperienza dell'India a dissolvere definitivamente l'utopia della evoluzione graduale e pacifica verso un mondo migliore. Così racconta Lindqvist

<sup>18</sup> SVEN LINDQVIST, *Myten om Wu Tao-tzu*, Stockholm 1969<sup>2</sup>, p. 70 (Il mito di Wu Tao-tzu): « Cos'è che sbarriamo dentro per non prendere coscienza di ciò che già sappiamo? Lo sapevo già. È la storia dell'imperialismo. È la miseria delle masse. È la situazione del mondo ».



vist la sua scoperta del fallimento della formula democratica, e della realtà della lotta di classe:

Man kunde växa upp med mycket gott samvete i Tingstens Sverige, redan genom medvetandet om att intellektuellt behärska situationen. Det ingav en stor trygghet. Och det gjorde en samtidigt, alldeles gratis, till en rättens och humanitetens förkämpe. Jag trodde att frågan var om jag utifrån dessa förutsättningar skulle kunna acceptera Kina. Det blev Kina som förkastade mig och mina förutsättningar.

Kina var ändå en lugnande erfarenhet. Ansvaret var inte vårt längre, eftersom landet tillhör den andra, den kommunistiska sidan. Kinas framgångar såg jag som resultat av en europeisering. Förtrycket och likriktningen som brist på demokrati...

Men dessa försvarsmekanismer fungerade inte i Indien. Jag såg att den världsbild jag byggt upp i Kina var falsk. Det är inte sant att demokratin erbjuder en humanare framstegsväg. Lidande och förtryck är ännu mera påfallande i Indien. Landet går mot katastrof. Och demokratin är bara en slöja kastad över maktens realiteter i ett klassamhälle<sup>19</sup>.

Lindqvist scrive *Myten om Wu Tao-tzu* in un momento di cupo pessimismo: perduta ogni illusione nella democrazia borghese, non gli resta che una lucida disperazione

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 124-125: « Si poteva crescere con la coscienza tranquilla nella Svezia di Tingsten, anche per la consapevolezza di avere il dominio intellettuale della situazione. Questo dava una grande sicurezza. E al tempo stesso faceva di uno, senza che gli costasse nulla, un campione del diritto e dell'umanità. Credevo che la questione fosse se io, partendo da questi presupposti, avrei potuto accettare la Cina. Fu la Cina a respingere me e i miei presupposti.

La Cina fu tuttavia un'esperienza tranquillizzante. La responsabilità non era più nostra, poiché il paese appartiene all'altra parte, quella comunista. I successi della Cina li vedevo come risultato di un'europeizzazione. L'oppressione e l'inquadramento obbligato come mancanza di democrazia...

Ma questi meccanismi di difesa non funzionavano in India. Capii che la visione del mondo che mi ero costruito in Cina era falsa. Non è vero che la democrazia offra una via più umana di progresso. Sofferenza e oppressione sono ancora più evidenti in India. Il paese va verso una catastrofe. E la democrazia è solo un velo gettato sulle realtà del potere in una società classista ».

sulle sorti dell'umanità oppressa e sfruttata, per cui non vede prospettiva di riscatto né con mezzi pacifici, né con la violenza delle armi. Il suo pessimismo è più radicale di quello di Myrdal, sfiora il nichilismo:

Den som tiger. Han samtycker.  
Den som viskar. Han ljuger.  
Den som skriker. Han hörs inte<sup>20</sup>.

Lindqvist preferisce essere tra questi ultimi, quelli che gridano: nonostante tutto, il suo pessimismo non sfocia nell'inazione, e d'ora in poi consacrerà la sua attività di scrittore alla denuncia dell'imperialismo statunitense in *reportages* sociologici sul Sudamerica<sup>21</sup>. È questo il risultato di una revisione del suo concetto di arte e del ruolo dello scrittore, del rifiuto dell'estetismo e dell'idillio prediletti negli anni Cinquanta per una nuova apertura al mondo e alla vita. Vita e arte sono i due poli dell'antinomia in cui Lindqvist si dibatte in *Myten om Wu Tao-tzu*: riconosce la stessa problematica, concretizzata nel mito del pittore cinese Wu Tao-tzu che entra nel suo affresco, nell'opera a lui congeniale di Hesse, e ne studia lo svolgimento per approdare alla finale affermazione della vita sull'arte, al rifiuto di una « andlig lycka som gör världen ovidkommande » e che per ciò stesso « gör också lidandet, förtrycket och utrotningen ovidkommande »<sup>22</sup>.

Il diario di Lindqvist è forse la testimonianza più esemplare di una crisi morale, politica ed estetica che coinvolge molti intellettuali svedesi a metà circa degli anni Sessanta. È una crisi scatenata dall'impatto con una realtà

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 128: « Chi tace. Acconsente. Chi bisbiglia. Mente. Chi grida. Non è udito ».

<sup>21</sup> Cfr. *Slagskuggan* (Stockholm 1969), *Jord och makt* (Stockholm 1973), *Jordens gryning* (Stockholm 1974), basati su tre diversi soggiorni in Sudamerica tra il '67 e il '72.

<sup>22</sup> SVEN LINDQVIST, *Myten om Wu Tao-tzu* cit., p. 120: « felicità spirituale che rende indifferenti al mondo »; « rende indifferenti anche al dolore, all'oppressione e allo sterminio ».

troppo contrastante con l'idillica Svezia dell'armistizio tra le classi per poter essere assimilata senza traumi. Sono molti quelli che la guerra del Vietnam, con o senza l'esperienza diretta di un viaggio nel Terzo mondo, ridesta dall'indifferenza e costringe a guardare il mondo con occhi nuovi, adulti. Lindqvist al suo ritorno in Svezia ha riassunto lo smarrimento e la difficoltà di tutti a ritrovare un collegamento col se stesso di prima: « det känns som att komma in i en barnkammare och hitta sina gamla leksaker kringströdda på golvet »<sup>23</sup>.

*Sara Lidman: coerenza di impegno civile dal romanzo al reportage.*

La più grande di questi scrittori, personaggio chiave del nuovo impegno politico e letterario degli anni Sessanta, è Sara Lidman. Il Västerbotten, regione depressa del settentrione svedese, dove è nata nel 1923, è l'ambiente dei suoi primi romanzi, *Tjärdalen* (La valle del catrame) del '53 e *Hjortronlandet* (Il paese delle more selvatiche) del '55. Sono romanzi realistici e collettivi, storie della lotta contro la povertà di una comunità intera, raccontate con un linguaggio ricco di impronte dialettali che ne accentua il sapore provinciale, e pervasi da una forte tensione morale e un impegno umanitario per i deboli, i traditi, gli oppressi, che sono rimasti anche in seguito cardini della sua opera. La prospettiva si restringe nei due romanzi seguenti, *Regnspiran* del '58<sup>24</sup> e *Bära mistel* (Portare vischio) del '60, dove ritornano gli stessi ambienti e gli stessi temi del tradimento e dell'espiazione, vissuti però da un individuo, non più da una collettività: scegliendo e privilegiando il personaggio di Linda la Lidman si accosta qui al romanzo psicologico tradizionale, rinunciando

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 108: « è come entrare in una stanza dei giochi e trovare i propri vecchi giocattoli sparpagliati per terra ».

<sup>24</sup> Traduzione italiana *L'uccello della pioggia*, Milano 1963.

all'aspetto più nuovo e fecondo della sua narrativa di esordio.

Anche per la Lidman giunge il momento del confronto col Terzo mondo: per lei è l'esperienza dell'Africa (soggiorna in Sudafrica e in Kenya nei primi anni Sessanta) a segnare un rivolgimento, che è tuttavia più una maturazione graduale che uno choc traumatico. I suoi due romanzi di ambiente africano, *Jag och min son* (Io e mio figlio) del '61 e *Med fem diamanter* del '64<sup>25</sup>, rivelano nella denuncia del razzismo bianco una viva indignazione morale che non ha ancora trovato la sua legittimazione politico-ideologica e rischia talvolta di cadere nel sentimentalismo. Dal punto di vista formale la Lidman esaurisce in questi romanzi tutte le possibilità offerte dalla narrativa tradizionale: in *Jag och min son* il romanzo psicologico borghese si colora di forte polemica sociale, mentre cade la possibilità di identificazione col protagonista-narratore (uno dei molti svedesi che vivono e prosperano in Sudafrica, facendo profitti sullo sfruttamento ufficialmente deplorato), segretamente contestato e smascherato dall'autrice nei suoi tratti fascistoidi. In *Med fem diamanter* la Lidman tenta di raccontare l'oppressione dal punto di vista degli oppressi: è una storia d'amore negra, ma anche qui l'intreccio fantastico stenta ad amalgamarsi con l'impegno di denuncia e rivolta che la realtà africana impone con urgenza all'autrice.

L'approccio col Vietnam segna la definitiva chiarificazione ideologica della Lidman, che dal '65 in poi diventa la più strenua e combattiva animatrice della campagna antiamericana in Svezia. Il libro in cui condensa l'esperienza del suo primo viaggio in Nord Vietnam, *Samtal i Hanoi* (Colloqui ad Hanoi) del 1966, rappresenta contemporaneamente il suo primo passo in direzione del *reportage*. Il passaggio degli scrittori al genere documentario è il sintomo più tipico della politicizzazione della lette-

<sup>25</sup> Traduzione italiana *Cinque diamanti*, Milano 1966.



ratura svedese a metà degli anni Sessanta. Come dice uno studioso danese, lo scrittore

omdefinierer... sin egen rolle fra at være den subjektive, selvcentrerede forfatter til at være den teknisk bevidste skribent, der anvender alle mulige teknikker og greb til det for mange overordnede mål: analyse/afsløring af samfundets mekanisme og en eventuel aktivisering af arbejderklassen<sup>26</sup>.

La diffidenza verso il romanzo borghese di tradizione ottocentesca, legato a un'ottica individualistica, il rinnovato interesse per le relazioni collettive, per la realtà politica e sociale, e l'esigenza d'informazione critica su questa realtà troppo trascurata dalla letteratura e deformata dai *mass media*, tutto questo contribuisce al *boom* dei *reportages* su realtà vicine e lontane, dei diari di viaggio, dei romanzi-*collage* di documenti<sup>27</sup>. Il ripensamento sui compiti della letteratura<sup>28</sup> e la ricerca di un nuovo rapporto con la realtà sono tratti comuni della produzione

<sup>26</sup> ERIK H. HENNINGSEN, *Per Olov Enquist*, Copenaghen 1975, p. 40-41: « ridefinisce... il suo ruolo da scrittore soggettivo, accentrato su se stesso, a scrittore tecnicamente consapevole, che si serve di tutte le tecniche e le astuzie possibili per raggiungere quello che per molti è lo scopo superiore: l'analisi e lo smascheramento dei meccanismi della società e un eventuale attivamento della classe lavoratrice ».

<sup>27</sup> Qualche esempio tra i più significativi, a parte le opere di JAN MYRDAL e SARA LIDMAN: *Rapport om kvinnor* di Carin Mannheim (1969), *Rapport om Neustadt-DDR* di Hans Axel Holm (1967); tra i diari di viaggio, il già discusso *Myten om Wu Tao-tzu* di Lindqvist e *Åsnébrygga* di Sven Delblanc (1969). Per Olov Enquist oscilla tra il romanzo, l'inchiesta e la dissertazione storica con *Hess* e *Legionärerna* (vedi oltre).

<sup>28</sup> Così li definisce Göran Palm, poeta e polemista, uno dei protagonisti di questa svolta: « uppgiften är denna: att hos så många människor som möjligt väcka och fördjupa den medvetenhet som stimulerar till kollektiv handling och att åstadkomma denna väckelse och fördjupning med hjälp av konstens alla tänkbara verkningsmedel » (G. PALM, *Socialisten som konstnär*, « Dagens Nyheter » 14/4/1969; ristampato in S. NILSSON-R. YRLID, *Svensk litteratur i kritik och debatt 1957-70*, Stockholm 1972, p. 235).

di questo periodo, e valgono a renderla omogenea al di là delle polemiche e delle distinzioni bizantine tra generi letterari.

Se modello comune e punto di riferimento costante per tutti i *reportages* di questi anni è *Rapport från kinesisk by* di Myrdal, le scelte di come elaborare il materiale di interviste e documenti, se e come intervenire in prima persona per renderlo più efficace e dimostrativo della propria tesi, sono varie e personalissime. Myrdal aveva scelto la via della totale riservatezza, affidando interamente il suo messaggio alla voce dei contadini cinesi che narrano della guerra e della loro vita quotidiana: le interviste si snodano l'una dopo l'altra senza contrapposizione drammatica o ricerca di effetti, senza neppure un intervento finale che analizzi e proponga delle conclusioni. Ritenendo che queste siano già chiare nell'impostazione del lavoro e nella scelta della realtà da documentare, Myrdal ha scelto, democraticamente, di lasciar parlare la gente, il popolo cinese, senza sovrapporvi la sua voce. È consapevole di avere un margine di libertà espressiva nella traduzione ed elaborazione del materiale, e intende farne uso:

Jag vägrar att erkänna genregränser, det är allt. Likaväl som *Rapport från kinesisk by* var reportage (antropologiskt för att ta ett fint ord) var den episk skildring medvetet anknuten till Ivar Lo och Hedenvind. Inte så att jag « ljög » utan så att jag ville skapa karaktärer genom ordval och satsbyggnad<sup>29</sup>.

Di queste astuzie letterarie Myrdal fa tuttavia un uso molto moderato, così che, pur con la forza della prima testimonianza autentica su una realtà sconosciuta, l'opera risulta nel complesso un po' monotona, appiattita dal

<sup>29</sup> JAN MYRDAL, *Det vulgära seendet*, « BLM » 1966/9, p. 685: « Io rifiuto semplicemente di riconoscere limiti di genere. *Rapporto da un villaggio cinese* era tanto *reportage* (antropologico per usare una bella parola), quanto descrizione epica che si riallacciava coscientemente a Ivar Lo e a Hedenvind. Non perché io « mentissi », ma perché volevo creare dei caratteri mediante la scelta delle parole e la costruzione della frase ».

programmatico riserbo dell'autore, dalla sua rinuncia a darla una struttura estetica più articolata.

Diversa è la scelta di Sara Lidman nell'affrontare il materiale documentario in *Samtal i Hanoi* e in *Gruva*, il suo capolavoro del '68<sup>30</sup>. *Samtal i Hanoi* è il diario di un mese trascorso nel '65 nel Vietnam del Nord: non più romanzo, non ancora *reportage*, è un *collage* personalissimo di voci e volti filtrati attraverso la sensibilità desta dell'autrice, di immagini liriche, impressioni, notizie e discussioni politiche, brani di poesia vietnamita, interviste dove spesso è arduo distinguere la sua voce da quella degli intervistati, così immediata è la sua partecipazione alla loro tragedia. Questi ingredienti eterogenei si fondono al calore dell'entusiasmo della Lidman per la causa dei vietnamiti e per la loro lotta, in cui si indica un modello alternativo di vita. Nell'impegno, nella solidarietà, nella tensione morale del Vietnam si vede una speranza per tutti, mentre si critica — ed è anche un'autocritica — lo scetticismo e la passività di tanti occidentali « som gillar att göra nåt radikalt mellan drinkarna »<sup>31</sup>. Sono i soliti intellettuali europei in cui Myrdal si riconosceva nel '64, qui rappresentati da un giornalista italiano ad Hanoi che secondo la Lidman « ser... det hela som ett stycke litteratur »<sup>32</sup>.

L'esperienza di questo mondo diverso, per molti aspetti ideale, matura l'impegno politico della Lidman, che di ritorno in Svezia diviene un'attivissima militante del movimento per il Vietnam e comincia anche a guardare con occhi nuovi la realtà sociale del suo paese. Tornando nel Norrland natio, porta con sé gli echi dell'Africa e del Vietnam: e quando si rivolge ancora una volta, come nelle prime opere, a una collettività — stavolta reale — di uo-

<sup>30</sup> Traduzione italiana *Rapporto dal sottosuolo svedese*, Torino 1974.

<sup>31</sup> SARA LIDMAN, *Samtal i Hanoi*, Stockholm 1971<sup>2</sup>, p. 106-107. « A cui piace fare qualcosa di radicale tra un *drink* e l'altro ».

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 111: « vede... tutto questo come un brano di letteratura ».

mini traditi e calpestati della sua terra, lo fa ora per accusare consapevolmente le responsabilità politiche e sociali dello sfruttamento. Con *Gruva* Sara Lidman ha scritto il capolavoro del genere documentario svedese e ha dato un contributo decisivo alla presa di coscienza che c'è un Terzo mondo anche in Svezia, sotto la vernice del benessere e della pace sociale. La Lidman va a intervistare i minatori della LKAB, l'industria statale per lo sfruttamento dei giacimenti di ferro in Lapponia, nell'autunno del '67: due anni prima del grande sciopero selvaggio che mette in crisi l'armistizio socialdemocratico tra sfruttatori e sfruttati. Le testimonianze degli operai sono da lei scelte e ordinate secondo precisi criteri politici ed estetici, sottolineate da titoli rivelatori, completate da citazioni, brani di statuti e giornali, illustrate dalle belle foto di Odd Uhrbom. Il risultato non lascia dubbi sulla situazione di logoramento, solitudine, impotenza di questi uomini umiliati, sacrificati al profitto e all'efficienza in cambio di un relativo benessere materiale. È una denuncia della situazione della classe operaia nel mondo capitalista, e sono le voci degli operai stessi che accusano:

...vi ser på vietnameserna med avund. Det låter hemskt att säga det. I vårt system kan vi aldrig få det bättre än vi nu har det OCH VI HAR DET INTE BRA! Då får dom skryta inför utlandet så mycket dom vill om den svenska välfärden! Min våning är toppen och jag har badrum, vc och kylskåp. MEN DET ÄR INTE DET... Det är något helt annat än *standard* och *befordran* som saken gäller. Det är det att jag, att vi, alla mina kompisar, varenda jobbare i hela Sverige är utestängd från samhället. Vi är ofria. Okunniga. Maktlösa... Men vietnameserna... Dom gör ju sitt land medan dom försvarar det... Vi arbetare i Sverige ökar produktionen. Dessemellan är vi till besvär. Missnöjda element. Svårplacerade! Reträttplatserna räcker inte till! Men vi skulle vilja vara med att göra Sverige, att göra en bit av världen... skapa något<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> SARA LIDMAN, *Gruva*, Stockholm 1969<sup>2</sup>, p. 82-83: « ... guardiamo ai vietnamiti con invidia. Sembra terribile a dirlo. Nel nostro sistema non potrà mai andarci meglio di ora E NON CI VA BENE AFFATTO! Si vantino pure quanto gli pare davanti all'estero del



*Gruva* dice molto anche sull'autrice: la sua voce dolente e indignata s'indovina dietro a ogni pagina, risuona chiara nella prefazione, si colora di ironia nel presentare i documenti della LKAB in contrappunto alle testimonianze dei minatori. Invece di nascondersi il più possibile dietro agli intervistati, come Myrdal, la Lidman è in primo piano, e la sua evidente elaborazione del materiale per scegliere le interviste più dirimenti e comporre in una struttura funzionale, aggiungendosi al sapore autentico del linguaggio operaio — su cui Myrdal ovviamente non poteva contare — risulta in un'efficacia esplosiva che è politica ed artistica insieme.

L'attenzione critica alla realtà sociale contemporanea ha così trovato la sua espressione adeguata in una forma letteraria alternativa al romanzo. Si apre il decennio del reportage, del diario, del teatro-cabaret politico: anche in quest'ultimo campo la Lidman dà un interessante contributo con la sua « folksaga » *Marta, Marta* del 1970, una allegoria della storia del movimento operaio svedese. Vi si ripercorrono le tappe del tradimento consumato dai sindacati ai danni dei lavoratori, consegnati nelle mani dei capitalisti come consumatori e passivi fruitori dell'assistenza sociale, che è il prezzo pagato per il loro esautoramento e l'abbandono delle prospettive rivoluzionarie.

---

benessere svedese! Ho una bella casa e c'è bagno, WC e frigorifero. MA NON È QUESTO... Non si tratta mica di *tenore di vita* e *promozione*. Il fatto è che io, che noi, tutti i miei compagni, ogni lavoratore in tutta la Svezia, siamo tagliati fuori dalla società. Non siamo liberi. Siamo ignoranti. Impotenti... Ma i vietnamiti... Loro fanno il loro paese mentre lo difendono... Noi lavoratori in Svezia aumentiamo la produzione. Ma se no diamo noia. Elementi scontenti. Difficilmente integrabili! I posti di riserva non bastano! Ma noi vorremmo partecipare anche noi a fare la Svezia, a fare un pezzetto del mondo... creare qualcosa ».

*Sven Delblanc e la difficile via dalla letteratura dell'io alla letteratura del noi.*

La narrativa è in crisi, gli scrittori sentono l'esigenza di affrontare temi e tecniche nuove, s'impegnano in un riesame del loro ruolo nell'« istituzione letteraria »: il rinnovamento del romanzo è uno dei problemi di fondo della nuova letteratura svedese. Tra i primi a formularlo è Sven Delblanc, nato nel 1931, forse il narratore svedese contemporaneo dal talento più esuberante, e il più inquieto e diffidente verso il proprio mestiere. Tra il '62 e il '67 scrive una serie di romanzi in cui sviluppa e precisa uno stesso tema, ora sotto la veste allegorica di *Eremitkräftan* (Pietro l'eremita), ora proiettato nel passato storico di *Prästskappan* (La tonaca del prete) o nel presente vagamente fantascientifico di *Homunculus* e *Nattresa* (Viaggio notturno). Questo tema è il conflitto tra l'artista e la società capitalistica, che Delblanc privatizza, interiorizza a conflitto dell'intellettuale con se stesso, in quanto la ribellione al sistema comporta anzitutto il superamento del proprio individualismo, dei propri legami col passato borghese. Egli vive la propria vocazione letteraria con un oscuro senso di colpa, vedendo nella figura dell'artista il tradizionale servo innocuo dei potenti. L'accoglienza di *Nattresa*, uscito nel '67 e giudicato dai critici più per le sue qualità estetiche che per la morale anticapitalistica cui l'autore teneva particolarmente, conferma la sua diffidenza verso il mezzo letterario, che confonde e disarmava il messaggio politico. Matura così in Delblanc la crisi e la decisione di cambiare rotta, di cercare un modo nuovo di scrivere; ecco come lo scrittore annuncia questa svolta nella sua opera:

...mitt eget medium, romanen,... är en egendomligt impotent och omöjlig konstform som jag inte längre kan anse meningsfull och brukbar... jag tror att många romanförfattare med mej har upplevat detta, att försöket att nå fram med ett budskap har så många hinder, hinder inbyggda i romanen som är en produkt av det borgeliga 1800-talet...

I denna nya situation krävs nya uttrycksmedel och jag tror

inte längre att romanen är ett möjligt uttrycksmedel. Jag tror snarare att de uttrycksformer som Jan Myrdal har valt ligger närmare till hands, att tala fullständigt öppet, så att inga möjligheter till missförstånd föreligger längre. Då inträder den situationen att man blir vad som kallas en skandalskrivare<sup>34</sup>.

Risultato di questa svolta è il « dagboksroman » *Åsnebrygga*, in cui Delblanc prende lo spunto da un suo soggiorno in California per ricollegarsi a suo modo alla tradizione dei diari di viaggio, come *Myten om Wu Tao-tzu*. Anche questo è il diario dell'incontro con un mondo diverso, ma senza traumi: l'esperienza americana conferma le opinioni dell'autore anziché rovesciarle, quel che gli interessa è altro. Le annotazioni, spesso interessanti e spiritose, sulla vita nel *campus* di Berkeley e sulle storture della società americana sono poco più che uno sfondo a una tormentata resa dei conti con se stesso e a tortuose riflessioni sulle possibili vie del romanzo. Delblanc medita come tornare al romanzo, e questo suo diario è già nel titolo « en bro tillbaka till romanen. En bro att bygga. En åsnebrygga »<sup>35</sup>. Ma in questa ricerca si scontra con le contraddizioni nate dalla presa di coscienza degli scrittori e dal loro rifiuto di essere marionette del sistema:

<sup>34</sup> « ...il mio mezzo, il romanzo... è una forma artistica singolarmente impotente e impossibile, che devo ormai considerare assurda e inservibile... credo che molti romanzieri abbiano fatto la mia stessa esperienza, abbiano capito cioè che il tentativo di far giungere un messaggio ha tanti ostacoli, ostacoli inerenti al romanzo che è un prodotto dell'Ottocento borghese... »

In questa nuova situazione occorrono nuovi mezzi di espressione, e io non credo più che il romanzo sia un mezzo possibile. Credo piuttosto all'opportunità delle forme di espressione scelte da Jan Myrdal, del parlare apertamente, così da escludere qualsiasi possibilità di essere fraintesi. Così si diventa quel che si chiama uno scrittore scandalistico ». SVEN DELBLANC, *Jag skall bli skandalskrivare*, in « Röster i Radio-TV » 1967/49; ristampato in S. NILSSON-R. YRLID, *op. cit.*, p. 188-191.

<sup>35</sup> SVEN DELBLANC, *Åsnebrygga*, Stockholm 1970<sup>2</sup>, p. 7: « un ponte per tornare al romanzo. Un ponte da costruire. Una passerella per gli asini ».

När författarna förlorade sin oskuld, när de genomskådade sin funktion, då inträffade något mycket besynnerligt: skuldkänslor, tystnad, impotens<sup>36</sup>.

Delblanc rifiuta i *clichés* semplicistici di chi condanna in blocco la letteratura:

Vad är nu detta för vanvettig självstymning, att bara acceptera sådan litteratur, som *omedelbart* syftar till samhällets omdaning? Är inte detta en väl så viktig funktion: att vädja till vår känsla för mänskliga värden, att peka på värdenas kris i det samhället som är för handen?<sup>37</sup>

Le sue riflessioni sull'arte « presocialista » (un'arte cioè che nella società capitalistica prepari e stimoli l'avvento del socialismo) sfociano nel vagheggiamento di un romanzo epico in senso brechtiano,

en « torr » roman. En roman som gör läsaren till en kall betraktare av ett skeende i stället för att involvera och engagera honom i ett skeende.

En roman som väcker handlingsberedskap i stället för att uttömma läsarens emotionella energi genom inlevelse och katharsis<sup>38</sup>.

Ma questo romanzo presocialista è una meta astratta, ancora tutta da conquistare. Lo scrittore non è più, non può più essere osservatore passivo della realtà dal suo limbo individuale, ma non riesce a superare i dilemmi per-

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 97: « Quando gli scrittori persero la loro innocenza, quando compresero la loro funzione, avvenne qualcosa di molto strano: sensi di colpa, silenzio, impotenza ».

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 111: « Ma che cos'è questo se non un assurdo autolesionismo, accettare solo quella letteratura che mira *immediatamente* alla trasformazione della società, Non è un compito altrettanto importante quello di fare appello al nostro senso dei valori umani, di indicare la crisi dei valori nella società attuale? ».

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 98: « un romanzo 'secco'. Un romanzo che faccia del lettore un freddo osservatore di un avvenimento, invece di coinvolgerlo e impegnarlo in un avvenimento. ».

Un romanzo che stimoli all'azione, invece di esaurire l'energia emozionale del lettore con l'immedesimazione e la catarsi ».



sonali che la nuova situazione gli pone. Alla fine del suo soggiorno americano, l'esperienza di una manifestazione studentesca brutalmente domata dalla polizia lo convince ulteriormente che ormai « att bara observera är omöjligt »<sup>39</sup>: anche l'intellettuale deve prendere le sue responsabilità e impegnarsi in una lotta collettiva che dovrà concludersi con la liberazione dei popoli dall'imperialismo. La liberazione è possibile, sostiene Delblanc con motivazioni più volontaristiche che razionali, e polemizza apertamente con Lindqvist e il suo « fashionabla domedagspessimismen »<sup>40</sup>: « Är frigörelse möjlig? Att ställa frågan är att besvara den. Och svaret är ja. Credo quia absurdum »<sup>41</sup>.

Ma dietro a questo ottimismo a ogni costo il dramma personale resta irrisolto: la sua « prognos för den enskilde » a conclusione del libro è molto più pessimistica della prognosi generale sulle sorti del mondo. Dilacerato tra io e noi, tra irrazionale e razionale, tra l'individualismo che è suo retaggio dall'infanzia e molla essenziale della creazione letteraria, e la nostalgia di una forma di comunità, di azione collettiva che trasformi la società, Delblanc non sa risolvere il dilemma, posto non dialetticamente e complicato da rimorsi e sensi di colpa. Non gli resta che riconoscere con amarezza la sua incapacità di tagliare le radici che lo legano alla « terra buia » dell'individualismo europeo: « Du är den du är. Och aldrig finner du vägen från jag till vi »<sup>42</sup>. Prigioniero dell'antitesi mistificante fra arte come creazione individuale, elitaria, e una utopistica società socialista che in nome della collettività superi e neghi l'individuo e abolisca con la sofferenza la prima fonte dell'espressione artistica, Delblanc confessa la propria sconfitta. C'è un certo autocompiacimento nella denuncia delle proprie colpe e nell'invocarne la punizione:

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 133: « osservare soltanto è impossibile ».

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 67: « pessimismo apocalittico di moda ».

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 135: « È possibile la liberazione? Porre la domanda è risponderle. E la risposta è sì. Credo quia absurdum ».

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 135: « Tu sei come sei. E mai troverai la via dall'io al noi ».

I sanningens och rättvisans tjänst blev det min sällsamma uppgift att arbeta på min egen undergång. Arbeta för ett samhälle där en sådan som jag vore en styggelse och en förorening<sup>43</sup>.

Su questo pessimismo è difficile costruire un rinnovamento del romanzo, e l'evoluzione successiva dell'opera di Delblanc lo conferma. Abbandonata l'idea di un romanzo presocialista, un romanzo estraniato al servizio degli oppressi, che concili le sue due anime di esteta e di rivoluzionario, lo scrittore scinde la sua opera in due filoni, i diari-*reportage* di critica sociale da un lato e una nuova serie di romanzi, in gran parte autobiografici, dall'altro. Nel primo genere si inseriscono *Zahak*, del '72, diario di un viaggio in Persia, e *Trampa vatten* del '73, un misto di appunti autobiografici, aneddoti satirici e riflessioni su società e letteratura secondo la formula collaudata di *Åsnebrygga*. Nei romanzi *Åminne* del '70 e *Stenfågel* del '73 Delblanc dà fondo invece alle sue doti di narratore, apparentemente senza più riserve o sensi di colpa: in un linguaggio sanguigno e scoppiettante racconta cronache della sua terra, il Södermanland, dove alle vicende chiaramente autobiografiche del protagonista s'intesse una miriade esuberante di gustosi episodi e personaggi secondari. Ne esce un'ampia ricostruzione corale, realistica di un momento della storia del popolo svedese, quegli anni Trenta che hanno visto la vittoria e insieme l'imborghesimento della socialdemocrazia. Il ciclo sörmlandese prosegue con *Vinteride* del '74 e *Stadsporten* del '76, mentre in altri romanzi riaffiora, spesso in veste fantastica e grottesca, il problema irrisolto dei rapporti tra arte e società<sup>44</sup>.

Lo sdoppiamento dell'opera di Delblanc in saggistica e narrativa implica tuttavia un rientro nei ranghi, una

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 136: « In nome della verità e della giustizia divenne mio strano compito lavorare per la mia rovina. Lavorare per una società in cui uno come me sarebbe un orrore e una impurità ».

<sup>44</sup> Cfr. *Primavera* (Stockholm 1973) e il romanzo storico di ambiente fiorentino *Kastrater* (Stockholm 1975).

rinuncia a problematizzare la forma del romanzo. In questo senso Delblanc è rappresentativo della fase di dubbio e ripiegamento degli scrittori svedesi, legata alla generale involuzione politico-sociale in Svezia (e non solo in Svezia) negli anni Settanta, dopo gli slanci, le speranze e i fermenti del '65 e del '68.

*Le « crepe nel muro » di Lars Gustafsson.*

Un altro scrittore molto rappresentativo dell'evoluzione politica svedese e delle nuove scelte tematiche e formali che essa suggerisce nell'ambito specificamente letterario è Lars Gustafsson, romanziere, poeta, drammaturgo e redattore di « BLM » nel decennio 1962-72. Nato nel 1936, Gustafsson si fa notare intorno al '60 per poesie e romanzi filosofici che condensano in sé l'atmosfera rarefatta, cerebrale della letteratura svedese di quegli anni. Sia da questi romanzi, sia dalle raccolte di poesie<sup>45</sup>, emerge l'immagine di uno scrittore tecnicamente e culturalmente raffinato e un po' snob, alle prese con questioni mistiche ed esistenziali, esperto di semantica ed epistemologia, ma poco interessato alle realtà politiche e sociali che lo circondano.

Ma anche per Gustafsson giunge, nella seconda metà degli anni Sessanta, la svolta, la politicizzazione, il ripensamento del proprio ruolo: da questa crisi feconda nasce negli anni seguenti il tentativo più organico e ambizioso compiuto da uno scrittore svedese contemporaneo di offrire un quadro della società in cui vive. È un ciclo di cinque romanzi, l'ultimo dei quali non ancora uscito, raccolti sotto il titolo di *Sprickorna i muren* (Le crepe nel

<sup>45</sup> i romanzi *Poeten Brumbergs sista dagar och död* (1959), *Bröderna* (1960), *Den egentliga berättelsen om herr Arenander* (1966; trad. ital. *L'autentica storia del signor Arenander*, Milano 1972); le raccolte di poesie *Ballongfararna* (1962), *En förmiddag i Sverige* (1963), *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter* (1966).

muro): sono le crepe nel muro della menzogna su cui la società si regge, le prime avvisaglie dello sgretolamento.

Il primo della serie, autobiografico fin dal titolo, *Herr Gustafsson själv* (Il signor Gustafsson in persona), esce nel '71. Gustafsson è tra gli autori qui esaminati il più restio ad abbandonare nella sua opera narrativa la prospettiva individualistica tanto criticata dagli ambienti letterari di questi anni e tipica del romanzo borghese ottocentesco. In *Herr Gustafsson själv* lo riscatta comunque dall'autobiografismo la coscienza di vivere un dramma comune a tutti i contemporanei: non è neppure un romanzo in senso tradizionale, è piuttosto una forma di *reportage*, il resoconto di un viaggio all'interno della propria coscienza per illuminare il contesto sociale che l'ha formata. C'è una dichiarazione di Gustafsson che potrebbe essere il motto della sua opera più recente:

Det finns... bara ett sätt att spegla samhällets verklighet i dikt och det är att hänvisa till sin egen erfarenhet, med allra största uppriktighet, med allra största sanningsenlighet<sup>46</sup>.

Infatti nei romanzi di *Sprickorna i muren* l'ampia prospettiva, l'impegno a una radiografia della situazione svedese non vanno mai disgiunte dal filtro della onnipresente (e talvolta un po' invadente) personalità dell'autore. In questo duplice segno nasce *Herr Gustafsson själv*, diario della crisi di un intellettuale che scopre in sé il disagio di vivere in una società bacata dalla menzogna. Riallacciandosi direttamente agli scrittori ribelli e iconoclasti degli anni Ottanta, particolarmente allo Strindberg antiborghese di *Röda rummet* e *Det nya riket*, Gustafsson insorge contro l'« offentliga lögnen » di una borghesia che ha tradito fin dal 1848 gli ideali liberali e continua a gestire il potere in nome dell'umanità, facendo in realtà solo i suoi interessi di classe. La realtà è sempre più scollata

<sup>46</sup> « BLM » 1970: 8, p. 507: « C'è... un modo solo di riflettere la realtà sociale in poesia, ed è il far riferimento alla propria esperienza, con la maggior sincerità, con il maggior scrupolo di verità possibile ».



dalle parole, la forma non corrisponde più alla sostanza: Gustafsson, come la Lidman e come Myrdal, altro fiero « åttitalist » della cultura svedese contemporanea, non perde occasione di insistere sull'inquinamento del linguaggio e la necessità di una lingua nuova che rifiuti le ipocrisie: « Vi måste lära oss tala med egna ord: att leva med egna ord »<sup>47</sup>. Guardando senza illusioni la Svezia contemporanea, la vede infetta da crescente corporativismo e burocratizzazione, vede i cittadini insidiati da un sempre più capillare controllo, limitati nelle loro libertà e nei loro diritti da un potere impersonale e poliziesco: socialismo e democrazia sono nomi vuoti in questa realtà che è la realtà di una società autoritaria.

Ingenting har så starkt präglat min upplevelse och min utveckling under de sista tio åren som detta att leva i ett land där « socialism », « rättfärdighet » och « demokrati » står så högt i alla festtal och där man med en sådan fullständig hänsynslöshet skiter i dem i den politiska realiteten som i Sverige<sup>48</sup>.

Il clima in cui l'autore e i suoi personaggi si muovono è inquieto, gravido di minacce incombenti che li costringono a interrogarsi, a rimettere in discussione presente e passato:

När tiden vände och detta samhälle till sist började ställa sig frågan vilka makter som hade ockuperat det, då ställde sig frågan också i mig... Det fanns inte längre någon annan möjlighet än att ställa sig frågan vem man var<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> LARS GUSTAFSSON, *Herr Gustafsson själv*, St. 1973<sup>2</sup>, p. 183: « Dobbiamo imparare a parlare con parole proprie: a vivere con parole proprie ».

<sup>48</sup> LARS GUSTAFSSON e JAN MYRDAL, *Den onödiga samtiden*, St. 1974, p. 120: « Niente ha segnato così profondamente la mia esperienza e la mia evoluzione negli ultimi dieci anni, come il fatto di vivere in un paese in cui 'socialismo', 'giustizia' e 'democrazia' sono tanto in auge in tutti i discorsi celebrativi e in cui nella realtà politica ci se ne frega di essi con tale assoluto cinismo come in Svezia ».

<sup>49</sup> L. G., *Herr Gustafsson själv* cit., p. 198: « Quando i tempi cambiarono e questa società finalmente cominciò a porsi la que-

Così comincia il cammino di Herr Gustafsson verso la speranza di un mondo migliore: è un itinerario fitto di chiari riferimenti danteschi, e il Virgilio che gli fa da guida in questo inferno è una docente berlinese di filosofia, marxista. Questo Virgilio aggiornato ideologicamente gli insegna a non arrendersi alla morte (è il « paese delle tenebre » di Delblanc, simbolo di passività, disperazione, nichilismo), lo aiuta a prendere coscienza del fatto che il suo malessere è legato alla crisi della società e va superato con la solidarietà, l'azione politica: « Det finns bara ett val: det mellan gemenskap och undergång, och vi måste träffa det »<sup>50</sup>. La conclusione cui Herr Gustafsson approda dopo questa prima analisi di sé e del suo tempo è un certo pessimismo pragmatico, scettico verso tutte le fedi (marxismo compreso), ma cosciente della necessità di agire: « Är således kärlek i detta samhälle möjlig? Om svaret är nej, måste vi skapa en ny människa, en ny värld »<sup>51</sup>.

Nel corso della sua peregrinazione infernale Herr Gustafsson ha ripercorso e giudicato senza appello le tappe della sua vita, dall'infanzia nel Västmanland agli studi di filosofia a Uppsala, giovane intellettuale tra i tanti per i quali, negli anni Cinquanta, « var det god ton att inte intressera sig för världen, som ansågs oväsentlig jämförd med filosofin »<sup>52</sup>. È una resa dei conti col passato, una svolta liberatrice: *Herr Gustafsson själv* è il romanzo della speranza e della volontà di lotta, il più ricco e stimolante della serie.

stione di quali poteri l'avessero occupata, la questione si pose allora anche in me... Non c'era più altra possibilità che quella di porsi la domanda: Chi sono io? ».

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 72: « C'è solo un'alternativa: quella tra comunità e rovina, e dobbiamo scegliere ».

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 193: « È dunque possibile l'amore in questa società? Se la risposta è no, dobbiamo creare un uomo nuovo, un mondo nuovo ».

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 124: « era chic non interessarsi del mondo, che era considerato trascurabile in confronto alla filosofia ».

Per sviluppare il suo discorso sulle « crepe nel muro » Gustafsson non poteva continuare a parlar di sé senza cadere nell'egocentrismo, nel narcisismo fastidioso che è un'insidia sempre presente nei suoi romanzi. Nel secondo, *Yllet* (La lana), del '73, dopo i primi capitoli che si riallacciano direttamente a *Herr Gustafsson själv*, passa infatti la mano a un suo *alter ego*, un altro Lars, insegnante di matematica in un villaggio semispopolato nell'interno del paese. « Vi börjar om igen. Vi ger oss inte » (Ricominciamo da capo. Non ci arrendiamo) è il ritornello ricorrente di questo romanzo e dei seguenti, e vale a dare il tono di fondo, ottimistico malgrado tutto. Qui esprime la protesta dell'individuo schiacciato, mutilato da una società nemica, e del bel paesaggio abbandonato del Västmanland anch'esso tradito, condannato allo spopolamento e alla decadenza economica dall'invisibile e onnipotente burocrazia della capitale. Il romanzo racconta il tentativo di ribellione di Lars al torpore quotidiano attraverso la scoperta di un allievo superdotato e l'amore per una studentessa: ma né l'amore, né la realizzazione di sé sono possibili secondo Gustafsson in questa società intrisa di menzogne. Lars ripiomba beffato nella sua vita di sempre, presto conclusa da un banale incidente: non senza tuttavia aver percepito, nel corso di una manifestazione contro la guerra del Vietnam, il legame del suo male di vivere, della sua miseria privata con le ingiustizie del mondo, e intuito nella solidarietà tra gli oppressi l'unica via di salvezza. È questo il solo squarcio positivo in una storia amara, segnata, più che dalla ribadita volontà di non arrendersi, dall'altro motivo ricorrente della lana che dà il titolo al libro: lana bagnata, l'odore di una realtà mediocre, senza slanci e senza amore, cui è difficile ribellarsi, simbolo del malessere dell'intellettuale che scopre la propria impotenza.

Il discorso di Gustafsson prosegue con *Familjefesten* (La festa in famiglia) del '75: dopo aver presentato il narratore nel primo romanzo, e descritto nel secondo l'altro volto del paese, la campagna semiabbandonata e la sua gente, entra qui nel centro dell'azione, nella sfera del

potere. È un romanzo sui protagonisti dell'« offentliga lögnen », l'élite degli alti papaveri, dei burocrati e tecnocrati che hanno fatto carriera con l'appoggio socialdemocratico ma della politica si interessano solo come strumento di potere personale. Il racconto è affidato, nel corso di una festa di famiglia, a un altro Lars, giovane burocrate, già capo di un ente superfluo: Gustafsson se ne serve per smascherare le regole del gioco nel mondo dei potenti. La sua carriera è stata troncata da uno scandalo, uno di quegli scandali non rari nella vita politica svedese degli anni Settanta, che ha visto personaggi di rilievo del regime socialdemocratico coinvolti in schedature di cittadini, intercettazioni telefoniche, traffici di valuta mai chiariti. Gustafsson delinea la graduale presa di coscienza, da parte del burocrate estromesso ed esautorato, dell'equilibrio di menzogne su cui la sua carriera e la sua vita privata si reggevano: disimpegno politico, individualismo, corporativismo, mito del successo e della concorrenza, incapacità di autentici rapporti umani. È una denuncia della situazione ai vertici della società svedese, non disgiunta tuttavia dalla speranza di un mutamento, tipica di Gustafsson che altrove si è definito « en melankolisk optimist, men dock en optimist »<sup>53</sup>. La speranza è anzitutto legata all'evoluzione del protagonista, che si riaccosta alla vita attraverso un riesame onesto del suo passato, con l'aiuto di una ragazza e di un amico d'infanzia incontrati alla festa: anche qui torna il ritornello combattivo « Vi börjar om igen. Vi ger oss inte ».

Con *Familjefesten* Gustafsson rientra nel solco di una narrativa più tradizionale, cui già si richiamava per molti aspetti *Yllet*. Nell'ultimo — per ora — della serie, *Sigismund*, del '76, c'è invece una mescolanza di cronaca autobiografica e squarci lirici che sembra voler riprendere e sviluppare l'esperimento di romanzo-diario di *Herr Gustafsson själv*. Herr Gustafsson torna qui a parlare in prima

<sup>53</sup> L. G. e J. M., *Den onödiga samtiden* cit., p. 164: « un ottimista malinconico, ma tuttavia un ottimista ».



persona, con i suoi commenti pessimistici sul mondo di oggi, le sue rievocazioni dell'infanzia, le sue confessioni sull'educazione piccolo-borghese che coesiste e lotta in lui con gli slanci di ribellione. Ma se nel primo romanzo la scelta formale dell'autobiografia nasceva naturalmente dall'esigenza di ricostruire le cause dei propri condizionamenti e delle proprie sconfitte, visti nel contesto politico-sociale, di fare il punto della situazione come presupposto di nuove scelte, in *Sigismund* l'autobiografia è pura civetteria che serve di spunto al gioco, all'esercizio di fantasia, al tentativo di reinvenzione della realtà. Gustafsson lo definisce in copertina « en roman om tidens undermedvetna, om dess drömmar och dagdrömmar »<sup>53a</sup>: ed è infatti un romanzo onirico, in cui l'autore, partendo da un suo soggiorno a Berlino nel '73, si sbizzarrisce in avventure e fantasie fitte di riferimenti letterari, da Goethe a Bulgakov a Lagerkvist. Così, mentre è in atto una guerra spaziale, Herr Gustafsson si identifica misteriosamente con Sigismundo III re di Polonia e di Svezia, sua zia sposa un viandante cieco che si rivela essere Omero, e una sua amica pittrice di Berlino (*alter ego* di turno del multiforme autore, presente in questo romanzo in doppia veste) dopo una discesa all'inferno in ascensore<sup>53b</sup> fa un patto col diavolo e si trasforma per un giorno in un'altra persona. Queste esuberanze fantastiche non escludono di per sé necessariamente un legame con la realtà: « Att skilja fantasi från verklighet intresserar mig inte särskilt mycket. Också mina drömmar är produkter av denna tid », dice Gustafsson, e afferma il valore di « en spegelbild för att se vad en människa är »<sup>54</sup>. Ma l'immaginazione finisce qui per prender-

<sup>53a</sup> « un romanzo sul subconscio del nostro tempo, sui suoi sogni e i suoi castelli in aria ».

<sup>53b</sup> Evidente il riferimento a un celebre racconto di Lagerkvist, *Hissen som gick ner i helvete* (in *Onda Sagor*, 1924).

<sup>54</sup> LARS GUSTAFSSON, *Sigismund*, St. 1976, pp. 77, 277: « Distinguere la fantasia dalla realtà non mi interessa particolarmente. Anche i miei sogni sono prodotto di questi tempi »; « un'immagine allo specchio per vedere che cos'è un uomo ».

gli la mano e sostituirsi arbitrariamente alla realtà, invece di rifletterla sia pure deformata: « Man kan inte förstå denna civilisation om man inte inser att det är av dagdrömmar den till större delen består »<sup>55</sup>.

Gustafsson, in una crisi di scetticismo, ha voluto rinunciare alla denuncia diretta delle storture della società in cui vive, con la motivazione che

det ligger något... *smickrande* i att det tid efter annan avslöjas. Det befäster dess identitet. Hålla på och skriva mot regeringen. Det leder ju till att man låter sig regeras av regeringen!<sup>56</sup>

Egli ricerca una nuova letteratura che già nel linguaggio sia di contestazione, che rifiuti di lasciarsi inglobare « inom makthavarnas eget språkliga system »<sup>57</sup>. Ma l'alternativa si risolve in una fuga intellettualistica dalla realtà, e su questo motivo della fuga, concretato nell'identificazione con Sigismund, viene a impernarsi tutto il romanzo:

När världen blir för tröttsam, för ansträngande eller i största allmänhet för djävlig lämnar jag den helt enkelt. Jag lever utan att leva. Jag är vaken utan att vara vaken. Jag lyssnar utan att höra<sup>58</sup>.

*Sigismund* è un romanzo molto rappresentativo della letteratura svedese di oggi, caratterizzata da un ritorno generale alla « fiktion » dopo il *boom* realista e documen-

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 194: « Non si può capire questa civiltà se non ci si rende conto che è in gran parte composta di allucinazioni ».

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 36-37: « C'è qualcosa di... lusinghiero nel venir smascherata ogni tanto. Consolida la sua identità. Star lì a svelare la verità è precisamente come star lì tutto il tempo a scrivere contro il regime. Va a finire che ci si lascia reggere dal regime! ».

<sup>57</sup> L. G. e J. M., *Den onödiga samtiden* cit., p. 224: « nel sistema linguistico dei potenti ».

<sup>58</sup> L. G., *Sigismund* cit., p. 19: « Quando il mondo mi stanca troppo, mi affatica o in genere mi fa troppo schifo, io semplicemente lo lascio. Vivo senza vivere. Sono sveglio senza essere sveglio. Ascolto senza udire ».



tario degli anni scorsi. In questa inversione di tendenza si fa ben sentire la stanchezza, la delusione, il riflusso della grande ondata libertaria del '65 e del '68. Mai come oggi è stato fondato il senso di impotenza degli intellettuali nella società svedese, oggi che, mentre la pseudoriforma universitaria socialdemocratica del '70 ha ridotto gli studenti a tecnici disimpegnati della cultura, Kissinger è ricevuto da Palme in visita ufficiale, le nozze regali occupano per settimane le prime pagine, le elezioni sono vinte, per la prima volta dopo 44 anni, dai partiti di centro-destra. In un capitolo di *Sigismund*, pretenziosamente intitolato « Hagelskuren, fångad i flykten framför jägarens bössa », Gustafsson ci dà un'immagine poetica di questa involuzione, raccontando il suo sogno di un cacciatore cristallizzato mentre insegue una lepre, « en dröm om året 1968 » (un sogno sul '68):

Nu siktar jägaren, nu skjuter han, nu skall äntligen haren gå sitt öde till mötes.

Men då händer någonting fullständigt oväntat.

Något större fångar dem båda<sup>59</sup>.

Che cos'è questo « något större » che ha bloccato lo sviluppo della nuova sinistra europea e ha surgelato una situazione che pareva esplosiva? Questo interrogativo sta alla base delle molte voci di malinconia e rassegnazione nella letteratura svedese di oggi.

*Jan Myrdal dieci anni dopo.*

Nel 1973, nello stesso periodo berlinese cui si riferisce l'azione di *Sigismund*, Gustafsson tiene una corrispondenza con l'amico Jan Myrdal che viene pubblicata nel '74 col titolo *Den onödiga samtiden*. Dall'ipotesi singolare

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 141: « Ora il cacciatore prende la mira, ora spara, ora finalmente la lepre andrà incontro al suo destino. Ma ecco che succede qualcosa di assolutamente inaspettato. Qualcosa di più grande cattura tutti e due ».

di Myrdal sulla « non necessità » degli ultimi 125 anni (in quanto già nel 1848 c'erano tutti i presupposti per la rivoluzione proletaria e la realizzazione di una società socialista) prende l'avvio una discussione tra i due, che, pur se viziata da un certo snobismo intellettualistico, è interessante perché tocca problemi essenziali di carattere politico, storico e letterario. Al marxista Myrdal, polemista aggressivo, a suo agio nei panni del « medvetne och kunnige tölpen »<sup>60</sup>, si contrappone l'aristocratico Gustafsson, liberale anarcoide, conscio del suo compito di intellettuale « att vara ett vittne, en reporter »<sup>61</sup> ma tormentato dal dubbio, scettico verso tutte le fedi e le formule rivoluzionarie: « Jag ser på världen och ser att den är sjuk, men jag ser inte botemedlen »<sup>62</sup>. I due ultimi « åttitalister » della letteratura svedese sottolineano però in questo dialogo soprattutto ciò che li accomuna: l'indignazione morale sulla situazione in Svezia e nel mondo, e l'accanita polemica contro il capitalismo e l'« offentliga lögnen ». La loro analisi critica della Svezia contemporanea trova conferma proprio allora, nell'ottobre del '73, nello scandalo dell'IB, esempio clamoroso di prevaricazione dei servizi segreti, che ministri socialdemocratici cercano di coprire e minimizzare polemizzando coi giornalisti sui limiti della libertà di stampa. Soprattutto contro questi alti funzionari si appunta la critica di Myrdal, che vede in loro figure tipiche della degenerazione socialdemocratica e dell'arroganza del potere, una nuova casta che minaccia la Svezia:

Denna nya byråkrati smälter samman med monopolkapitalets representanter till en ny härskande klass för sig i ett statskapitalistiskt Sverige. Det är den stora revolutionen som nu genomföres<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> L. G. e J. M., *Den onödiga samtiden* cit., p. 128: « cafone cosciente e capace ».

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 212: « essere un testimone, un reporter ».

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 16: « Guardo il mondo e vedo che è malato, ma non vedo la medicina ».

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 191: « Questa nuova burocrazia si fonde coi rappresentanti del capitale monopolistico in una nuova classe domi-



Questa analisi politico-sociologica, condivisa da Gustafsson, viene sviluppata da Myrdal in un romanzo uscito nel '75, *Karriär*, che è ambientato negli stessi vertici amministrativi descritti da *Familjefesten*. I protagonisti sono tre burocrati socialdemocratici, e il libro è costituito esclusivamente, con falso scrupolo documentario, dalle loro corrispondenze, monologhi, rapporti, commenti sulla situazione mondiale del '73-'74. Ne risulta un quadro allucinante della loro mentalità e dei loro piani per la società del futuro: una società autoritaria, diretta da un'élite privilegiata di tecnocrati decisi ad accordarsi al di sopra di ogni frontiera e ideologia per consolidare il proprio potere. Secondo questa prospettiva le differenze tra i sistemi politici dell'Europa occidentale e orientale sono destinate ad attenuarsi fino alla fusione in un unico blocco statico, contrapposto al Terzo mondo: una dittatura burocratica senza ideologie, retta sul capitalismo di stato, dove il popolo sia definitivamente relegato a un ruolo passivo, oggetto di storia. Myrdal ha dunque allargato il suo discorso sul tradimento degli ideali socialisti all'Europa orientale, per metterci in guardia sulle pericolose tendenze latenti in tutto il mondo industrializzato. Questo suo ammonimento lo affida, dopo anni di *reportages*, articoli e drammi, a un romanzo, « en form som gör verkligheten tydligare genom att vrida upp den i fiktion »<sup>64</sup>. Ma è un romanzo non riuscito, sia dal punto di vista estetico, sia da quello pedagogico che sta più a cuore all'autore. Lungi dal rendere la realtà più chiara, la mancanza di connotazioni personali e approfondimento psicologico dei protagonisti, meccaniche incarnazioni di orientamenti ideologici, il loro piatto e pesante gergo burocratico, ben diverso dal linguaggio chiaro e aggressivo del Myrdal polemico, risultano in un'aridità e una monotonia che vanno a tutto scapito del messaggio fondamentale.

nante a sé stante, in una Svezia del capitalismo di stato. È la grande rivoluzione che si sta attuando adesso ».

<sup>64</sup> JAN MYRDAL, *Karriär*, St. 1976<sup>2</sup>, p. 5: « una forma che rende più chiara la realtà deformandola in invenzione ».

Il fallimento di questo esperimento di *reportage* fittizio, estremo tentativo di rinnovamento e rimescolio dei generi letterari, sembra una conferma che, per Myrdal come per Lindqvist e la Lidman, la scelta tra i generi è ormai una sola: per chi non vuole tornare alla narrativa tradizionale, come Delblanc dopo i vani sogni di un romanzo presocialista, non resta che dedicarsi completamente all'impegno di smascherare le storture della società e indicare un'alternativa socialista nell'ambito del giornalismo, dell'inchiesta sociologica e della polemica politica, senza particolari ambizioni letterarie.

*Per Olov Enquist; le inquietudini del ricercatore.*

Si deve a Per Olov Enquist il tentativo più complesso di rinnovare il romanzo tradizionale e rimettere in discussione il ruolo dello scrittore, che sia stato compiuto da un intellettuale di sinistra nella Svezia dell'ultimo decennio. Nato nel '34, dopo i tre romanzi dei primi anni Sessanta<sup>65</sup> si fa notare nel '66 per l'audace sperimentalismo di *Hess*, romanzo storico e *collage* di documenti, in cui si serve della tecnica del montaggio per evidenziare le possibilità di manipolazione del lettore insite nel romanzo storico tradizionale.

L'opera seguente, *Legionärerna* (I legionari) del '68, prosegue su questa strada a tal punto che la stessa definizione di romanzo datane dall'autore nella prefazione diviene problematica e scatena vivaci polemiche. Anche questo è, a suo modo, un romanzo storico, anzi, secondo i critici meno attenti, una pura dissertazione storica: è la ricostruzione di un episodio molto discusso dell'ultimo dopoguerra, l'estradizione dei circa 150 profughi baltici compromessi con i tedeschi invasori dei loro paesi, e invano rifugiatisi in Svezia alla fine del conflitto per sfuggire

<sup>65</sup> *Kristallögat* del 1961, *Färdvägen* del 1963, *Magnetisörens femte vinter* del 1964.

alla resa dei conti coi sovietici. Uno dei motivi d'interesse del libro è puramente storico, cioè il rovesciamento del giudizio tradizionale sulla « baltutlämning » (estradizione dei balti), basato su accurate ricerche, sopralluoghi, interviste coi superstiti. Enquist dimostra che l'estradizione fu una mossa giustificata da parte del governo svedese, già abbastanza compromesso nella sua credibilità democratica agli occhi dell'Unione Sovietica e del mondo civile per la politica compiacente verso il nazismo condotta durante la guerra: e smaschera le radici irrazionali, reazionarie della campagna gonfiata contro l'estradizione dall'opinione pubblica borghese moderata in Svezia, anche in seguito portabandiera della psicosi antisovietica negli anni della guerra fredda.

Ma l'attualità del tema non esaurisce i motivi d'interesse di *Legionärerna*, che è opera molto complessa e stratificata. Da una pagina all'altra si snoda una discussione coi lettori sull'impossibilità di una ricostruzione obiettiva della realtà, e protagonista di questa discussione è il ricercatore stesso, presente in prima persona a render conto della propria parzialità: dei suoi presupposti ideologici, delle sue motivazioni nella ricerca, dei suoi metodi di lavoro. Oltre che un romanzo storico, su fatti del 1945, *Legionärerna* è un romanzo sulle difficoltà e gli scoraggiamenti del ricercatore, « en före detta liberal, sedan fyra år frälst socialist »<sup>66</sup>, e sul suo tormentato rapporto con la realtà e l'impegno politico-ideologico nel '66-'68. Enquist è un altro scrittore che nei suoi romanzi parla spesso di sé e del proprio impegno, ma con un'umiltà e un'ironia che mancano a Gustafsson: qui campeggia in due lunghi capitoli, uno all'inizio, dove narra la sua partecipazione a una marcia americana per i diritti civili e chiarisce al lettore la matrice politica e psicologica del libro; l'altro verso la fine dell'indagine, dove fa il punto dei problemi rimasti irrisolti in una lettera fittizia al presidente Mao. Il suo

<sup>66</sup> Per OLOV ENQUIST, *Legionärerna*, St. 1971<sup>2</sup>, p. 26: « un ex-liberale, da quattro anni redento al socialismo ».

problema centrale in *Legionärerna* è la forte esigenza di partecipazione umana, che è insieme ricerca di solidarietà — più sentimentale che politica — con i movimenti progressisti, come nella marcia per i diritti civili da lui rievocata, e, sul piano letterario, tentazione di immedesimarsi, identificarsi coi personaggi descritti, qualsiasi sia la loro posizione ideologica. Questa nostalgia di « delaktighet » (partecipazione) — parola chiave nell'opera di Enquist — si scontra in lui con l'esigenza di rigore ideologico, di analisi e di denuncia: alla fine della sua indagine, che pure ha illuminato in modo persuasivo uno dei nodi dolenti della storia svedese contemporanea, Enquist si dichiara sconfitto, perché incapace di risolvere il suo personale dilemma tra individuo e linea generale della storia, tra dramma umano e argomentazione ideologica, tra gesto e azione politica, i due poli entro cui si dibatte il suo impegno.

Det rena, kristalliska mönster han drömt om, det logiska spel han jagat, det tycktes ständigt skymmas av människor och människors ansikten, och av liv. Av liv<sup>67</sup>.

In quanto romanzo sul rapporto di un individuo con la realtà storica, *Legionärerna* è più legato al tradizionale romanzo psicologico soggettivo di quanto non appaia a prima vista: ma è un tentativo serio di creare un rapporto nuovo tra scrittore e realtà, di rendere il lettore attivo e critico verso l'immagine mai obiettiva che lo storico e lo scrittore danno del mondo, di mettere in crisi lo stesso concetto borghese di obiettività. Siamo forse sulla via del romanzo 'epico', estraniante, sognato da Delblanc e da altri.

L'esperimento successivo di Enquist è un romanzo del '71, *Sekonden*, anche questo a suo modo storia di un'indagine, in cui ritorna la contrapposizione tra individuo-

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 328: « Il disegno puro, cristallino che aveva sognato, il gioco logico cui aveva dato la caccia, appariva sempre offuscato da uomini e volti umani, e dalla vita, Dalla vita ».



indagatore e realtà indagata. Il figlio di un famoso lancia-tore di martello degli anni Trenta-Quaranta ricerca le cause della truffa che spezzò la carriera del padre, scoperto a usare un martello alleggerito. Parallelamente a questo tradimento privato degli ideali sportivi si svolge negli stessi anni l'imborghesimento del movimento operaio svedese, il corrompimento degli ideali socialisti, per cui la figura dello sportivo impostore asurge a simbolo di un tradimento più vasto. L'individuo e la storia sono termini qui meno lontani e contrapposti che in *Legionärerna*, si spiegano e s'illuminano a vicenda in una provvisoria integrazione, pur lasciando un margine ai dubbi e alle inquietudini di Enquist. La ricostruzione del passato sportivo del padre diventa anche ricostruzione della storia dello sport svedese, e apre la questione del ruolo dello sport nella società capitalistica: un tema cui Enquist, lui stesso con un breve passato di sportivo alle spalle, si è dedicato anche in seguito, nelle corrispondenze dalle Olimpiadi di Monaco poi rielaborate e raccolte in *Katedralen i München* (La cattedrale di Monaco) del '72. Secondo lui lo sport è diventato, soprattutto nella forma esasperata delle Olimpiadi, la nuova religione del capitalismo, un rito commercializzato che neutralizza l'energia politica delle masse e le indottrina coi miti pedagogici « att vi alla har samma chanser... att pengar är betydelselösa... Att livet är en tävlan där den duktigaste vinner »<sup>68</sup>.

*Katedralen i München* è una serie di cronache frammentarie delle Olimpiadi, in cui il protagonista, il reporter E., si muove impacciato in un mondo di falsi miti che rifiuta fin da principio. Qui Enquist ha accantonato la questione della problematicità di una ricostruzione documentaria della realtà: nella prefazione si limita a confessare dimessamente: « Jag har försökt beskriva det jag såg » (ho tentato di descrivere quello che ho visto), anche se non manca di inquadrare ciò che vede in un contesto più ampio e di cercarne le ragioni storiche. Disillu-

<sup>68</sup> P. O. ENQUIST, *Katedralen i München*, St. 1972, p. 119.

sione e malinconia sono comunque le note dominanti della raccolta, raramente concretate in sfogo aperto. Solo a proposito del corridore americano che in Messico aveva ricevuto la medaglia salutandolo col pugno chiuso e ora a Monaco fa il rappresentante di una ditta tedesca di calzature sportive, E. sbotta:

John Carlos, den protesterande svarte pantern förvandlad till en lakej i sportkommersialismens tjänst. Finns det en bättre sammanfattande symbol för de sista fyra årens politiska utveckling än detta?<sup>69</sup>.

Sotto questo stesso segno del pessimismo e della frustrazione umana e politica nasce l'opera seguente di Enquist, una raccolta di novelle uscita nel '74 col titolo significativo di *Berättelser från de inställda upprorens tid*. Tranne la prima novella, ambientata a Berlino, le altre sono di ambiente americano: sulle orme di Delblanc, Enquist insegna per un anno all'università di California nel '72-'73, e qui trova in gran copia ispirazione per i personaggi dei suoi racconti, « vänliga, trofasta själar, lojala mot sina förtryckare samtidigt som de vagt och oklart kände sig bedragna »<sup>70</sup>. Sono persone diverse per età ed estrazione sociale, ma accomunate dall'inquietudine per la loro vita cui non sanno costruire un senso, e dall'incapacità di reagire, di prendere coscienza, di lottare. C'è l'intellettuale, ex-militante del movimento studentesco, che ora si occupa solo della carriera universitaria e, dissoltosi l'impegno nell'egoismo, si limita a sognare « om ett sätt att bli aktiv som inte var farligt »<sup>71</sup>. C'è la massaia tedesca

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 35: « John Carlos, la pantera nera contestatrice trasformata in un lacché al servizio del commercialismo sportivo. C'è un miglior simbolo di questo per riassumere l'evoluzione politica degli ultimi quattro anni? ».

<sup>70</sup> P. O. ENQUIST, *Berättelser från de inställda upprorens tid*, St. 1974, presentazione dell'autore sul retro: « anime gentili e devote, leali verso i loro oppressori mentre al tempo stesso avevano la vaga sensazione di essere fregate ».

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 116: « un modo di essere attivo che non fosse pericoloso ».

che ha paura della politica, c'è il padre del caduto in Vietnam che cerca invano, attraverso i fumi retorici dei discorsi commemorativi, il senso della morte del figlio, ci sono i proletari nutriti di ambizioni piccolo-borghesi, che accettano umiliazione e sfruttamento sognando rivalse sbagliate, quel proletariato integrato che sembra confermare l'analisi marcusiana e fa definitivamente disperare di un futuro più umano. Uno è il portiere della casa dove lui abita a Santa Monica, Norman Hayek, protagonista dell'ultima novella:

Så var det: med dem som hade det svårast kunde jag aldrig samtala om fattigdomens villkor, eftersom de mest exploaterade alltid häftigast försvarade utsugarnas rätt att exploatera. Norman Hayek levde i ett land där grundprincipen, liksom i Sverige, var att socialhjälp gavs åt de rika och fri företagsamhet åt de fattiga. Han såg det bara inte. Han ville inte ens se det, inte tala om det<sup>72</sup>.

In questa America dell'individualismo, del disimpegno, del riassorbimento delle opposizioni dopo i fermenti rivoluzionari degli anni Sessanta, Enquist riconosce molto della Svezia. Nel ricorrente pellegrinaggio degli intellettuali svedesi in America negli ultimi anni c'è sempre sottintesa un'esigenza di interrogare la società americana sul proprio futuro, di riconoscervi macroscopiche certe tendenze ancora latenti in patria. Già Delblanc confessava che « det som stöter mig i USA ofta är som skrattpiegelns förstorade bild av Sveriges lyten »<sup>73</sup>. Qualche anno dopo

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 198: « Era così: con quelli che stavano peggio non potevo mai parlare delle cause della povertà, perché i più sfruttati erano sempre i più feroci difensori del diritto degli sfruttatori a sfruttare. Norman Hayek viveva in un paese in cui il principio fondamentale, come in Svezia, era di dare assistenza sociale ai ricchi e libera iniziativa ai poveri. Ma lui non lo vedeva. Non voleva neanche vederlo, e neppure parlarne ».

<sup>73</sup> SVEN DELBLANC, *Åsnebrygga* cit., p. 85: « quello che mi urta negli USA è spesso come l'immagine, ingrandita allo specchio deformante, dei vizi svedesi ».

Enquist trae un amaro insegnamento dalla sua esperienza americana:

Samtidigt kunde jag lära mig något: lära mig att så lär sig människor att övervintra. Så kommer det att bli också för dig. Alltså iakttä<sup>74</sup>.

Frustrazione, paralisi e rassegnazione: l'autore non discute qui quanto giustificato sia questo pessimismo dalla realtà oggettiva, quello che gli interessa è il punto di vista soggettivo, la manifestazione dello *Zeitgeist* in diversi individui. Anche Enquist, a suo modo, si è ritirato con questo libro nella sfera individuale e privata, e la scelta stessa di una forma frammentaria come la novella implica la rinuncia a dare un inquadramento storico complessivo, a suggerire uno sviluppo e una via d'uscita. Dopo la novella, si cimenterà nel teatro: l'anno scorso la sua *Tribadernas natt* ha fatto il giro dei teatri svedesi con enorme e meritato successo. È una commedia — in cui c'è molto di tragico — su Strindberg, presentato nelle sue contraddizioni di uomo in lotta con la prima moglie e l'amica di lei. Anche questa è una ricostruzione storica, ma l'interesse esclusivo di Enquist va qui all'approfondimento psicologico dei tre personaggi, soprattutto del protagonista, « detta skräckslagna barn som låtsades vara en jätte »<sup>75</sup>. È un esempio di realismo teatrale che si richiama sottilmente allo stesso Strindberg naturalista, a quei drammi in cui la società è sfondo astratto e minaccioso dei conflitti sulla scena, aspri conflitti personali tra individui, soprattutto tra coniugi.

Si riconferma quindi il ritorno di Enquist nei ranghi della tradizione narrativa col suo accentramento sull'individuale e il psicologico: gli esperimenti per un rinnova-

<sup>74</sup> P. O. E., *Berättelser* cit.: « Al tempo stesso ho potuto imparare qualcosa: imparare che così impara la gente a sopravvivere all'inverno. Così andrà a finire anche per te. Quindi osserva ».

<sup>75</sup> P. O. ENQUIST, *Tribadernas natt*, St. 1975, p. 43: « questo bambino spaventato che fingeva di essere un gigante ».



mento del romanzo sono per ora sospesi, in un'atmosfera di staticità e rassegnazione. Il clima odierno della Svezia non incoraggia molto i fermenti innovatori, in letteratura come in politica: l'ondata della presa di coscienza e della ribellione si è per il momento esaurita, ed è subentrata la stagione della moderazione e del 'buon senso', ovvero per altri della frustrazione e dell'escapismo. Le fantasie faustiane di Gustafsson, le psicologie di sconfitti di Enquist, il silenzio letterario dei 'documentaristi' più arrabbiati negli ultimi anni sono tutti sintomi della stessa situazione di attesa. Gli scrittori svedesi stanno esercitandosi « att övervintra » (a sopravvivere all'inverno).

MARGHERITA PERETTI

RECENSIONI

MARGARETHA S. J. COX-ANDRAU, *De dichter Pieter Vlaming (1686-1734). Een studie over zijn werk met een levensbeschrijving* (avec résumé en français), Van Holkema en Warendorf, Bussum 1976, pp. 409.

Il poeta olandese Pieter Vlaming è oggi un illustre sconosciuto né sembra che la sua fortuna possa risalire, nonostante i lodevoli sforzi impiegati dalla Cox-Andrau in questo poderoso studio per rivalutare i suoi meriti poetici. Situando il suo 'eroe' nel contesto della letteratura olandese dell'inizio del Settecento, dominata dall'imitazione del classicismo francese, l'A. ha cercato di dimostrare che il merito principale di Vlaming sia stato quello di aver svolto un ruolo importante nella reazione a questo classicismo, imprimendo alle lettere olandesi, insieme al maestro Wellekens, un rinnovato orientamento verso la poesia italiana.

È innegabile che l'interesse che Wellekens e Vlaming portavano alla letteratura italiana sia stato un elemento di rottura col dogmatismo estetico del classicismo e che i loro contatti con l'Accademia dell'Arcadia (soprattutto tramite Giusto Fontanini) abbiano contribuito a facilitare il passaggio della letteratura olandese dalla fase classicistica a quella rococò. Eppure l'interpretazione e la valutazione di tale passaggio, offerte in questo studio, mi lasciano piuttosto perplesso. Pieter Vlaming, autore di un pregevole poema georgico *Hogerwoert* (1710) e di vari componimenti d'occasione, attuò sul piano stilistico una semplificazione dello stile barocco, soprattutto introducendo un descrittivismo basato sulla osservazione diretta della natura. Questo realismo, d'altronde piuttosto timido, può essere interpretato come un residuo della tradizione realistica olandese, ma è considerato dall'A. anticipazione di tendenze romantiche (p. 309). I motivi dell'acqua, dello spazio e della natura, ricorrenti nell'opera di Vlaming, non sono infatti sufficienti a giustificare una connessione col romanticismo, mancando a questo poeta le caratteristiche essenziali di tale rivoluzione culturale. In base all'amplissima documentazione fornita dall'A. egli sembra invece un perfetto rappresentante della mentalità illuministica della prima parte del Settecento. La rottura col classicismo non deriva in lui da remote origini romantiche bensì dal desiderio di 'naturalzza' e semplicità stilistica, tipico dell'ideale culturale della nuova leva di autori borghesi illuminati



(Langendijk, Van Effen) che attuarono l'emancipazione dal classicismo aristocratico, non nel senso di un capovolgimento di tutte le norme letterarie ma di un adattamento di queste alla nuova situazione socio-culturale. In questo schieramento Wellekens e Vlaming d'altronde non appartenevano all'avanguardia e il loro orientamento sulla letteratura italiana segna piuttosto un momento di ripristino conservatore anziché di rinnovamento. Perciò riesce difficile condividere la conclusione dell'A. che « c'est un destin fatal pour la littérature néerlandaise (...) que Poot et Vlaming n'aient pas eu non plus davantage de temps pour travailler » (p. 378).

A questo punto interessa il problema delle connessioni tra la poesia di Vlaming e il rococò internazionale, e in particolare l'*Arcadia* italiana. L'A., sulla falsariga di Croce (*Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, p. 51), considera l'*Arcadia* come un momento di svolta dopo un periodo di decadenza, trasponendo acriticamente un criterio di valutazione, valido per lo svolgimento della cultura italiana, a quello della letteratura nederlandese (p. 314). Ora, si possono affermare tante cose sul Seicento olandese, ma non che sia stato un periodo di decadenza che avesse avuto bisogno di un riscatto nell'*Arcadia* di Pieter Vlaming. Ed è a questo assurdo che porterebbe l'applicazione del criterio crociano. I contatti avuti dal Vlaming con l'Accademia dell'*Arcadia* di Roma (ved. p. 315) non hanno nulla di innovativo e, se costituiscono un'eccezione al predominio delle lettere francesi in Olanda, sono piuttosto una ultima propaggine della lunga tradizione pastorale, iniziata nel 1605 col *Granida* di Hooft, continuata da Vondel col dramma *Leeuwendalers* (1647) e sfociata nella fase ultima di riflessione teorica con la *Verhandeling van het Herderdicht* (Dissertazione sulla poesia pastorale, 1715) di Jan Baptista Wellekens (si veda a proposito P. E. L. Verkuyl, *Battista Guarini's Il pastor fido in de Nederlandse dramatische literatuur*, Utrecht 1971, recensito in *Annali dell'IUO*, sez. germ., XIV, 1971, pp. 589-591). Prova principale del rinnovamento letterario in senso rococò sarebbe stata la traduzione nederlandese dell'*Arcadia* di Sannazaro, eseguita dal Vlaming tra il 1710 e il 1716 e pubblicata nel 1730, la quale, dopo l'*Arcadia batava* (1637) di Johan van Heemskerck, piena di erudizione e scarsa di poesia, avrebbe fatto rivivere il sogno della vita incontaminata in campagna. Se, quindi, l'A. da una parte risponde in senso affermativo al quesito se Vlaming sia stato un rappresentante della sensibilità rococò (soprattutto per la presenza nella sua poesia del sogno dell'età dell'oro), d'altra parte ella nega l'attuazione piena del rococò da parte di Vlaming per la mancanza dell'elemento della vita pastorale sotto la forma di giuoco di società (p. 313). In questa discussione l'A. ha confuso criteri di giudizio letterario e criteri socio-culturali. Per dimostrare appunto che l'opera di Vlaming non era imbevuta dello spirito rococò,

ella adduce un argomento biografico: Vlaming, come i suoi amici, sarebbe stato troppo occupato dai suoi affari di commerciante per poter dedicarsi al giuoco pastorale (pp. 316-317). Questo modo d'argomentazione indebolisce il suo discorso e ne mina le conclusioni. Per attestare la presenza del rococò nell'opera di Vlaming l'A. avrebbe potuto limitarsi all'individuazione della sensibilità e delle forme stilistiche, tipiche di questo fenomeno culturale.

Questi rilievi critici riguardano soprattutto la metodologia seguita nell'elaborazione del materiale raccolto. Il valore di questo studio consiste soprattutto nella scoperta di molto materiale sconosciuto, sia letterario che biografico, dissepolto non solo dalle biblioteche ma anche da archivi pubblici e privati olandesi. Su questa base l'A. è riuscita a comporre un profilo biografico del Vlaming e di ricostruire l'ambiente socio-culturale in cui questi ha vissuto: quello della borghesia benestante di Amsterdam dell'inizio del Settecento.

In questa sede ci interessano in particolare i legami di questo ambiente con l'Italia sia sul piano economico (importazione della seta da parte di alcuni mercanti di Amsterdam) che su quello culturale (studio della lingua e letteratura italiane e acquisizione di opere d'arte italiana in alcuni ambienti della borghesia benestante). Gli interessi culturali di Vlaming e del suo ceto sociale erano prevalentemente rivolti al passato e gli autori italiani più studiati risultano quelli del rinascimento e del barocco: Petrarca, Sannazaro, Bembo, Tasso, Guarini e Marino. Vlaming stesso, prima mercante di vettovaglie per la marina e poi impiegato della Compagnia delle Indie Orientali, non ebbe mai modo di visitare l'Italia, conosciuta solo indirettamente dai racconti entusiasti di Jan Baptista Wellekens (traduttore dell'*Aminta* del Tasso [1715]), che soggiornò in Italia dal 1676 al 1687. Fu anche Wellekens a spronare Vlaming alla traduzione dell'*Arcadia* del Sannazaro e alla composizione del poema pastorale su Gerolamo Angeriano (1710), imitazione della poesia sannazariana e situato in Campania. Dall'analisi accurata della traduzione dell'*Arcadia*, eseguita dall'A., risulta che Vlaming non solo era completamente padrone dell'italiano (pp. 129-226), ma che è riuscito anche a trovare delle soluzioni stilistiche valide per il problema della trasposizione della complessa sintassi e delle forme metriche, usate dal Sannazaro. Meno felice mi sembra l'interpretazione critica della rilevanza letteraria e culturale di questa traduzione che si basa sulla supposizione che Vlaming, traducendo l'*Arcadia*, abbia voluto esprimere un interesse 'realistico' anziché evadere in un mondo pastorale fittizio (pp. 174-175). Questa supposizione è mal sorretta dall'argomento che Vlaming avesse nutrito un interesse per l'*Arcadia* per il carattere biografico di alcune parti. A questo interesse precipuo per la biografia del poeta sarebbe da collegare l'aggiunta della



biografia del Sannazaro alla traduzione, alla cui stesura Vlaming dedicò molta attenzione. Ora, senza negare gli interessi storici di Vlaming, non è ben chiaro come tutto il travaglio stilistico-letterario di questa traduzione possa essere ridotto ad un interesse realistico di tipo storico-biografico. Considerando anche il fatto dell'imitazione del Sannazaro nel poema pastorale su Gerolamo Angeriano, va invece sottolineato il carattere idillico ed elegiaco dell'interesse pastorale di Vlaming che è perfettamente in linea col clima di saturazione culturale della borghesia olandese del primo Settecento, giustamente segnalato dall'A. (p. 186).

Concludendo dispiace dover constatare che questo studio, pur nella ricchezza di documentazione, frutto di anni di ricerca, lascia insoddisfatte alcune domande di fondo.

JAN HENDRIK METER

*Ibsen i Italia sett med norske øyne.* Fremførelsen av «Byggmester Solness» på Teatro Valle i Roma, april 1976.

Det går ikke en teatersesong uten at det oppføres ett eller flere av Ibsens dramaer på italienske scener. Ibsen er blitt en ikke ubetydelig del av Norges ansikt i Italia; det er derfor ikke uten interesse å se hvorledes italienerne interpreterer Ibsen. Får skuespillerne i italiensk språkdrakt, med italienske skuespillere og regi frem det vi mener er vesentlig ibsens? Kan de kanskje fremheve nye sider og uanede dybder i stykkene og derved gi oss et rikere bilde av Ibsens dramatik?

Etter et par sørgelige og skuffende opplevelser med fremførelser av «Peer Gynt» og «En folkefiende» som ville fått Ibsen til å snu seg i sin grav, var Compagnia delle QUATTRO STAGIONI's oppførelse av «Byggmester Solness» en gledelig begivenhet og en stor teateropplevelse. Dette stykke må egne seg særdeles godt til å fremføres på italiensk, og var dessuten ypperlig spillt i nesten alle roller. Visselig hadde man ingen fornemmelse av at stykket var norsk, at det dreide seg om norske mennesker i etnorsk miljø. Men i dette teaterstykke som fra Ibsens hånd er sterkt symbolsk, var dette bare en fordel fordi dramaet i utenlandsk drakt fikk en mere universell karakter. Det er et stykke man ofte har grøsset ved å se i realistisk «heilmorsk» fremførelse på våre hjemlige scener. Regissøren, Fantasio Piccoli, har heller ikke lagt hovedvekten på de trekk som fremheves av norske Ibsen-spesialister: Man glemmer at dette er Ibsen som «holder dommedag over seg selv», som konfronterer seg selv og tilskuerne med sin kunstneregoisme og ødeleggelse av menneskelige verdier, som går til grunne når han utfordres av sine egne idealer og absolutte krav. Slik kan man i

korte drag oppsummere Philip Houm og Arild Haalands fortolkning av «Byggmester Solness». Italienerne har klart å gi de enkelte skikkelser i stykket ikke bare symbolsk verdi men egenverdi som personer. Ved å fjernes fra sin lokale ramme, sine tidstypiske og nasjonale omgivelser og ikke minst sitt nasjonale språk, har de fått større plausibilitet som levende dramatiske skikkelser. Man blir interessert i dem og i deres skjebne for deres egen skyld. Dette gjelder særlig hovedpersonen, Halvard Solness, spilt av Raf Vallone, og Hilde Wangel, spilt av den helt unge Cristina Tonello. Hilde er vel en av de vanskeligste av Ibsens skikkelser å gjøre plausibel. Hun fremstilles gjerne som en frisk norsk sportspike som kommer vandrende over fjellet for å kreve sitt «kongerike». Samtidig er hun eventyrprinsessen som skal virkeliggjøre sin barndoms drøm om prinsen som skal føre henne bort til eventyrslottet. Mellom disse to sidene av Hildes vesen, sportsjenta og eventyrprinsessen, har det lett for å skurre. Å forene dem er en balansegang som få skuespillerinner greier. Cristina Tonello fikk oss til å tro på Hilde, ikke bare som symbol på Ibsens absolutte idealer, men på henne som menneske. Hun gjorde det ved å gi avkall på den sportslike siden, uten dermed å redusere inntrykket av den friske fryktløse ungpiken. Samtidig var hun blek og eterisk og kunne godt illudere som eventyrprinsesse. Hun balanserte fint mellom barnet som ennå levde i sinn drømmeverden og som ved møte med Solness — som hun riktignok vedvarende ser på som drømmehelten — og med hans kone — som hun for første gang blir vår som realitet — begynner å våkne som voksen kvinne. Tegnet som Hilde er fra forfatterens hånd med svært få streker, makter Cristina Tonello å gi liv og blod til denne forstyrrende og avgjørende person i det menneskelige drama som utspiller seg. Hilde blir det barn — eller snarere det nye, unge menneske — kunstneren har skapt, som på den ene side driver ham over evne inn i ødeleggelsen, og på den annen side viderefører hans liv. Hennes styrke er den barnslige kompromissløse tro og envishet som ikke ser noen hindringer når det gjelder å gjennomføre den drøm som er virkeligere for henne enn den ytre realitet; men som samtidig ser drømmen styrte i grus fordi realiteten er ganske annerledes kompleks, og man må ta uventede hensyn.

Halvard Solness får også liv og menneskelig varme og dimensjoner i Raf Vallones skikkelse. Den ulidelige egoist Ibsen tegner i l. akt spilles slik at han trods alt vekker vår sympati. Man skjønner at han som har kjempet seg opp fra intet, ikke syns han har råd til å slippe andre forbi seg. Man fornemmer hans redsel og følelse av skyld, hans fortvilete behov for å ikke tape troen på seg selv. I samspillet med menneskene omkring seg — som han alle har utnyttet til egen fordel — er han allikevel et varmt menneske, et menneske med dimensjoner. Regien og spillet understreker en



hovedlinje i skikkelsen: det spesielle menneskets — kunstnerens — evne til å ønske noe så dypt og intenst at det blir virkelig, at det skjer. Han ønsker brannen av hustruens barndomshjem, han ønsker Kaia som kontordame, han ønsker Hilde som sin prinsesse. Regissøren tolker Solness som et overmenneske i Nietzsches betydning, som Ibsen så lar gå til grunne for å vise sin avstandtagen fra Nietzsches supermannteorier. Det ligger utvilsomt meget av Nietzsche i luften i forestillingen; men personlig synes jeg ikke dette overskygger den mest nærliggende opplevelse av Solness som kunstneren som skaper sin egen realitet og som former menneskene omkring seg. Slik må alle de andre personene i stykket på et høyere plan oppfattes som skapt av dvs. levende i Solness, i kunstnerens sinn, mere enn som medaktører. Det er Solness selv som bygger sin skjebne i oppgang og undergang. Han er ingen brikke i et spill med personer eller av omstendigheter.

Samtidig får regissøren, Fantasio Piccoli, også bifigurene til å leve midt i deres uvirkelighet. Vi har allerede sett det hos Hilde. Vi ser det hos Aline Solness som Germana Paolieri gir sin egen verdighet og styrke. Aline fremstilles ikke bare som et plikt menneske som stanset i veksten da brannen la hennes hjem i grus, og hun mistet barna sine, slik at hun savner dukkene mere enn barna. Hun er stivnet i sorg, men hun har ennå evne til å reagere på mannens beundrerinner og på det hun ser som hans galskap og de farer han setter seg i. Fru Solness blir i denne italienske versjonen en virkelig tragisk opphøyet skikkelse, som vinner vår fulle medfølelse.

Likeledes blir gamle Brovik og Kaia patetiske skikkelser, men ikke uten en viss verdighet. Regissøren faller ikke for fristelsen til å lage sexdrama i moderne stil. Forholdet mellom Solness og Kaia, og Solness og Hilde holdes stramt i tømme i viktoriansk stil. På den ene side er det ungpikesvermeri, på den andre side den eldre manns faderlige oppmerksomhet overfor Kaia, som han kun spilte opp til for ikke å miste hennes forlovedes assistanse, og overfor Hilde i behovet for å bli beundret og trodd på og kunne meddele sine tanker. Ragnar Brovik ser regissøren først og fremst som representant for den ungdom Solness fryktet. For å få dette aspekt tydelig frem har han beskåret slutten av dramaet betraktelig. Samtalen mellom Hilde og Ragnar om de unge som står Solness imot og fryder seg over at han ikke selv tør henge opp kransen på bygget, kommer dermed sterkt i relieff og virker, ifølge regissørens uttalelse i programmet, til å gjøre dramaet dagsaktuelt. På dette punkt er regien kanskje minst heldig. Forsøket på å aktualisere stykket, selv når det gjøres med så nennsom hånd som her, skjer på bekostning av de tidløse idéer som ellers kommer så godt frem i denne forestillingen. Man savner også den avslørende replikk i forholdet mellom Solness og hans kone: «Hun går alltid når jeg

kommer», og Hildes svar: «Du får henne til å gå når du kommer». Her har en nødvendig nedskjæring grepet inn i litt for vesentlige replikker. En annen svakhet ved forestillingen er doktor Herdal som blir svært anonym, men så har han heller ikke meget å spille på.

Oversettelsen virket ledig og god og gjengir for det meste Ibsens ord. Visse ting lar seg riktignok ikke oversette, og det gjør at man på italiensk taper enkelte nyanser. For eksempel blir både kongerike og luftslott oversatt med *regno*. Derved går en glipp av antydningen om at Hilde selv begynner å bli klar over at hennes drøm ikke har realitet. På den annen side hadde vi gruet oss til hvorledes Hildes sluttreplikk: «Min, min byggmester», skulle lyde. Her var vanskeligheten fint unngått ved å sløyfe byggmesteren.

Likesom byggmester Solness vant seier i sin undergang ved å våge nok en gang å gjøre «det umulige», ble omplantningen av Ibsens sterkt personlig opplevde drama til en seier for det italienske ensemble som våget å påta seg oppgaven.

RAGNE BUGGE

KAREL MEEUWESSE, *Gezelles Albumblaren. Uit de voorgeschiedenis van de bundel Gedichten, Gezangen en Gebeden* (Publikaties van het Guido-Gezellegenootschap), De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Utrecht 1974, pp. 105.

Nell'opera poetica di Guido Gezelle (1830-1899) la raccolta *Gedichten, Gezangen en Gebeden* (Poesie, Canti e Preghiere, 1862) ha un valore particolare, sia come testimonianza di una crisi spirituale che come affermazione di un'ispirazione autentica. Poteva sembrare, dopo lo studio esauriente dedicatovi da J. J. Westebroek<sup>1</sup> che i problemi maggiori intorno all'origine di questa raccolta fossero definitivamente risolti. Il carattere vario di questa raccolta, che già risulta dal titolo, aveva fatto sorgere, tra l'altro, il problema di interpretare la sua disposizione interna, risolto dal Westebroek nel senso di un'attribuzione dei componimenti strofici e delle liriche libere alla categoria dei *Canti*, quelli di raccoglimento interiore alle *Preghiere* ed alle *Poesie* tutti quei componimenti che non rientrano nelle prime due categorie. Si tratta di poesie che, pur nate in un arco di tempo relativamente breve (1858-1860), mostrano una varietà di atteggiamenti spirituali e di

<sup>1</sup> J. J. WESTENBROEK, *Van het leven naar het boek. Onderzoek naar het ontstaan en de aard van Guido Gezelles Gedichten, Gezangen en Gebeden (1862-1879-1893)*, Kapellen 1967.

impostazione letteraria e che perciò pongono il problema della loro origine e finalità.

Alla soluzione di questo problema lo studio del Meeuwesse reca un sostanziale contributo, individuando nel progetto, mai attuato, di una raccolta intitolata *Albumblaren* (Fogli d'album) degli anni 1858-1860 uno dei nuclei principali della raccolta *Gedichten, Gezangen en Gebeden*. La ricerca consiste soprattutto in un tentativo di ricostruzione del contenuto di *Albumblaren* sulla base delle sommarie indicazioni del poeta e risulta nell'individuazione delle categorie che avrebbero dovuto presiedere alla raccolta e cioè a) 'fiori' (componimenti sui fiori) b) 'voci della natura e del cuore' c) 'fotografie' (evocazioni della realtà visibile) d) 'schizzi' (impressioni poetiche) ed e) 'scambi poetici' (reazioni a componimenti di altri). L'A. è riuscito a trovare nella produzione poetica di Gezelle degli anni 1858-1860, confluita per la maggior parte in *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, ma anche in raccolte posteriori, componimenti che possano rientrare in queste categorie e che quindi probabilmente erano destinati ad essere raccolti in *Albumblaren*.

Il significato più ampio di questo studio, oltre il valore strettamente filologico della ricostruzione del testo, consiste nella precisazione di temi e motivi della produzione gezelliana non secondo i criteri estrinseci della critica letteraria odierna, bensì secondo quelli intrinseci della raccolta stessa come voluta dal poeta. Tale impostazione storicistica risulta fruttuosa alla comprensione delle finalità di questa attività poetica, così strettamente legata all'ambiente d'origine: il Seminario di Roeselare nelle Fiandre Occidentali, dove si svolse la ricca e drammatica carriera pedagogica di Gezelle, interrotta prematuramente nel 1860 dalla repressione delle autorità ecclesiastiche. Quei temi e motivi, ormai largamente conosciuti e connessi coi fili conduttori della purezza della natura, l'amicizia romantica e il tormento religioso, vengono qui ricondotti dall'astrattezza della classificazione scientifica alla matrice storica e ambientale che li ha fatti nascere. Le categorie di *Albumblaren* infatti rappresentano la presa di coscienza da parte del poeta, della varia natura della sua poesia che, nata in gran parte come lirica occasionale, offriva non poche difficoltà ad una sistemazione organica. A queste difficoltà intrinseche s'aggiungevano gli imperativi e le remore di natura ecclesiastica che imponevano una particolare circospezione riguardo le modalità di pubblicazione. Il fallimento del progetto di *Albumblaren* e la travagliata pubblicazione di *Gedichten, Gezangen en Gebeden* testimoniano l'insicurezza provata dal poeta dopo la sua iniziale affermazione letteraria con *Esercizi poetici* e *Crisantemi* (1858). Queste difficoltà a mio avviso non erano dovute soltanto alle condizioni esterne della vita del poeta negli anni 1858-1862 (elencate dall'A. come cam-

biamento di compiti didattici e di ambiente scolastico, successivo trasferimento da Roeselare a Bruges, rischi finanziari, ved. pp. 90 e 97-98), ma soprattutto alle perplessità psicologiche di cui Gezelle fu preda sotto il peso del progressivo dissenso manifestatogli dalle autorità seminariali ed ecclesiastiche.

Si tratta del problema fondamentale di spiegare la crisi esistenziale attraversata da Gezelle tra il 1858 e il 1862 che, come è noto, viene variamente interpretata (ved. a proposito il mio articolo *Il mondo lirico di Guido Gezelle* in *Annali dell'IUO*, sez. germ., XII [1969] pp. 212-215). L'A., seguendo Walgrave<sup>2</sup>), cerca di sdrammatizzarla, sottolineando come alle delusioni di Roeselare Gezelle abbia risposto con una fervida attività missionaria e pubblicistica: «E attraente collegare il continuo rimandare la pubblicazione della nuova raccolta con la diminuita attività poetica di questi anni» (p. 98), ma in effetti egli dà maggior peso alle circostanze esterne. In questo modo viene eluso il grande problema della natura e delle implicazioni di questa crisi, cui mi sembra connessa anche la mancata o ritardata attuazione dei programmi editoriali di questo periodo. E evidente che l'interesse precipuo dell'A. non va tanto all'interpretazione della produzione di questi anni quanto ai problemi di natura tecnica della ricostruzione filologica. E qui sta il limite delle soluzioni da lui offerte.

J. HENDRIK METER

<sup>2</sup> A. WALGRAVE, *Het leven van Guido Gezelle*, Amsterdam 1923, I, pp. 275-276.





## RECENSIONI

- M. S. J. Cox-Andrau, *De dichter Pieter Vlaming (1686-1734). Een studie over zijn werk met een levensbeschrijving (avec résumé en français)*. (J. H. Meter) . pag. 213  
*Ibsen i Italia sett med norske øyne* (R. Bugge) . » 216  
K. Meeuwesse, *Gezelles Albumblaren. Uit de voorgeschiedenis van de bundel Gedichten, Gezangen en Gebeden* (J. H. Meter) . . . . . » 220

---

### Distribuzione e abbonamenti:

Per l'interno: La Nuova Italia, Editrice, Via Giacomini, 8 - Casella postale 183, 50100 Firenze. Versamenti sul c/c n. 5/6261.

Per l'estero: International Book Centre  
Rappresentanza: Herder - Piazza Montecitorio, 117-123 - Roma

Abbonamento all'intera annata (8 fascicoli) lire 8.000

---

Deposito di legge, Tribunale di Napoli n. 1664, 29 novembre 1963.  
Prezzo del volume lire mille

I. U. O.