

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**A N N A L I**

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.*

XX

1977

---

**STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI**

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

---

I N D I C E

**ARTICOLI E SAGGI**

- J. E. Koch Piccio, *I romanzi regali di Louis Couperus* . . . pag. 7  
L. Koch Ausili Cefaro, *L'alto, il basso, la seppia e la spirale.*  
*Studio sulle varianti a due liriche di Gunnar Ekelöf* . . . » 61  
D. Poli, *Protostoria, lingua e cultura nell'area del Mare del*  
*Nord* . . . . . » 201

**DIBATTITI E DISCUSSIONI**

- F. I. Nucciarelli, *Quattro versioni nederlandesi d'un passo*  
*dantesco: Inf. XVII 58-66* . . . . . » 313  
K. D. Tønnesson, *Questions de jacobinisme en Norvège* . . . » 337  
H. Streicher e K. Eerdmans, *Considerazioni sulla fonema-*  
*tica della lingue germaniche occidentali* . . . . . » 353



AION  
SEZIONE GERMANICA  
STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX

STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI .

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 54978  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1977

LIBRERIA  
MILANO  
1910

ARTICOLI E SAGGI

## I ROMANZI REGALI DI LOUIS COUPERUS

## Parte II

## PREMESSA

Nella Parte I di quest'articolo<sup>1</sup> abbiamo individuato la posizione che i Romanzi Regali *Majesteit* (Maestà, 1893) e *Wereldvrede* (Pace Universale, 1895) occupano nella produzione letteraria di Louis Couperus.

La ricerca tematica operata — con, da ultimo, l'appoggio di alcuni elementi biografici<sup>2</sup> — ci ha permesso di attribuire a queste opere una posizione-chiave che collega la produzione couperiana della prima metà degli anni '90: *Eene Illuzie* (Un'illusione, 1892), *Extaze* (Estasi, 1892), con la successiva semiautobiografia *Metamorfoze* (Metamorfosi, 1897) (di quest'ultima, crediamo, essa contribuisce anche a chiarire il Libro IV, « Anarchisme » — Anarchia —, fin qui sotto certi aspetti enigmatico<sup>3</sup>); inoltre ci potrebbe far ipotizzare anche nelle opere di un successivo periodo una continuità del nucleo dei motivi presentati<sup>4</sup>.

Ci siamo, così, resi conto di come quei libri non siano nati semplicemente da un gusto ornamentale, per seguire una moda (la cui esistenza, del resto, è da dimostrare), ma come, al contrario, esprimano una necessità interna

<sup>1</sup> « Annali, Studi nederlandesi, studi nordici », I.U.O. Napoli, Sez. Germanica XVIII (1975), pp. 31-98.

<sup>2</sup> Fermo restando la scarsa propensione all'uso degli stessi (Parte I, p. 86). Tornerò sull'aspetto biografico nelle conclusioni generali della ricerca.

<sup>3</sup> Parte I, pp. 81-88.

<sup>4</sup> Parte I, pp. 88-93.

dell'autore di superare problemi concernenti il groviglio delle sue relazioni umane.

Nella ricerca di un cambiamento radicale, Couperus si servì, nei Romanzi Regali, di aspetti formali totalmente diversi da quelli delle sue opere precedenti, sia pure collegandosi in alcuni dettagli alla sceneggiatura troppo enfaticamente romantica delle sue prime poesie<sup>5</sup>. Anche l'ambiente è nuovo: dall'alta borghesia dell'Aia precedentemente descritta si passa ad un ambiente regale, a personaggi stranieri in un immaginario paese mediterraneo. Ma è soprattutto la problematica che cambia, per l'attenzione rivolta alla politica del suo tempo, alle questioni sociali, alla ricerca di una più giusta organizzazione statale o, almeno, alla crisi dell'istituto monarchico.

Questo passo all'infuori del proprio mondo<sup>6</sup> rappresentò un momento essenziale nello sviluppo dell'autore, l'avvio, possiamo dire, verso quei « romanzi storici » che, nella seconda metà della sua carriera, sarebbero diventati il suo mezzo di espressione per eccellenza. C'è, infatti, ricordo<sup>7</sup>, chi ha considerato interessanti i Romanzi Regali solo in quanto studio preliminare per i futuri romanzi storici. L'asserzione avrebbe valore se pensiamo alla necessità che avrà sentito Couperus, pure ambientando *Majesteit* e *Wereldvrede* in un paese immaginario, di documen-

<sup>5</sup> Parte I, pp. 40-41, 52-58.

<sup>6</sup> Per *Majesteit* non sembra essere stato un passo celere; secondo H. van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus*, Velzen, 1933, p. 126, e H. W. van Tricht, *Louis Couperus. Een verkenning*, Den Haag, 1965<sup>2</sup>, p. 92 — confermato nella corrispondenza di Couperus con il suo editore *Waarde Heer Veen. Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever*, I (1890-1902), con prefazione e annotazioni di F. Bastet, 's Gravenhage, 1977, p. 55 — Couperus iniziò a preparare il libro durante il '92 per scriverlo poi nella prima metà del '93. Non risulta l'intenzione di darne un seguito prima del settembre '94 (*Waarde heer Veen*, p. 80); *Wereldvrede*, infatti, sarà scritta alla fine del '94 e nella prima metà del '95 (*op. cit.*, pp. 82-94).

<sup>7</sup> W. Asselbergs, *Het tijdperk der vernieuwing van de Noord-nederlandse letterkunde*, Antwerpen, Brussel, s.a., p. 165.

tarsi sul mondo contemporaneo, sulla situazione politica, sulle ideologie che fermentavano. Certo un paese inesistente permette all'autore una certa libertà creativa che lo garantisce da eventuali inesattezze; ma senza un aggancio ad una qualsiasi realtà (sia pure in modo fantastico) c'è il pericolo che egli cada nell'inverosimile e diventi sterile o che non riesca a presentare un'immagine viva e coerente.

Non sarà facile stabilire la mole e la qualità della documentazione di Couperus che potrebbe, forse, trasparire solo dalla maggiore o minore profondità delle concezioni politiche e sociali enunciate nelle sue opere. Certo niente, fino a quel momento, fa prospettare un interesse di Couperus per la realtà sociale al di fuori del proprio ceto, non sappiamo neanche quanto si tenesse informato sugli avvenimenti del mondo, mentre ci immaginiamo che i suoi giudizi, nel limite con cui li affermava — perché non gli piaceva giudicare — saranno stati, comunque, condizionati dal circolo conservatore dei suoi parenti e conoscenti. Conduceva, per quel che ne sappiamo, una vita chiusa, protetta, con giornate riempite da pochi amici, qualche visita, un po' di teatro, di canto<sup>8</sup>.

Ma conosciamo, d'altra parte, la sua asserzione, un po' scherzosa: « Ho vissuto un periodo della mia vita nel quale pensavo. Ero giovane, allora, avevo un'età tra i venti e i trent'anni. Pensavo, pensavo molto »<sup>9</sup>. E tra le cose che lo interessavano elenca, accanto a soggetti metafisici (religione, metempsicosi), anche l'uomo in genere, la filosofia, l'anarchismo, il socialismo. Anche se leggiamo, come in seguito abbia deciso di smettere le sue « attività cerebrali », rendendosi conto che quei pensieri non siano stati di gio-

<sup>8</sup> Dati biografici su Couperus giovane fra l'altro in H. van Booven, *op. cit.*; H. W. van Tricht, *op. cit.*; A. Vogel, *De man met de orchidee, het levensverhaal van Louis Couperus*, Den Haag, 1973.

<sup>9</sup> « Er is een tijd geweest, dat ik dacht. Ik was toen jong, ik was tusschen twintig en dertig. Ik dacht; ik dacht véel na ». L. Couperus, *Over der menschheid kinderlijkheid in Korte arabesken*, Amsterdam, 1911, p. 85 segg.

vamento nè a se stesso, nè all'umanità in genere, ciò non toglie nulla all'essenza del messaggio: la testimonianza di un suo vivo interesse, nell'età in cui scrisse i Romanzi Regali, per i soggetti in essi trattati. Sui punti di contatto, comunque, di *Majesteit* e *Wereldvrede* con la realtà della loro epoca ci soffermeremo in una parte successiva di questo articolo.

Nella formazione della sua esperienza, accanto ad una, allora possibilissima, documentazione tramite letture informative ed altre vie più dirette<sup>10</sup> dobbiamo, comunque, non trascurare una fonte essenziale: quella della letteratura. Leggeva, anzi, divorava libri. Seguendo la testimonianza in *Metamorfoze* ne teneva sette aperti, nello stesso tempo, sul tavolino del suo studio<sup>11</sup> (Ciò potrebbe, naturalmente, pure significare, anziché una prova di serietà, solo superficialità o dispersività!).

Quali siano stati quegli autori non si potrà, naturalmente, stabilire con precisione; dipendiamo, per una almeno parziale ricostruzione, da testimonianze dell'autore stesso nella sua opera o nella sua corrispondenza, di persone che lo frequentavano nell'epoca, nonché da biografie bene informate. Pertanto una lista degli scrittori che Couperus avrebbe letto negli anni '80 e nella prima metà degli anni '90 (tenendo conto del periodo in cui scrisse *Majesteit* e *Wereldvrede*) potrebbe essere, approssimativamente, la seguente<sup>12</sup>: Vondel, Hooft, Huygens, Potgieter (*Florence*), Busken Huet, Bosboom Toussaint, Vosmaer (*Amazone*), Perk, Kloos e senz'altro, visto il suo studio sistematico della

<sup>10</sup> Riceverà, per esempio, alcuni anni dopo, delle indicazioni sull'anarchismo per il Libro III di *Metamorfoze* dal suo amico J. Ram. Van Booven, *op. cit.*, p. 151.

<sup>11</sup> *Metamorfoze* (V. W. III), p. 22.

<sup>12</sup> Lista estratta, oltre che dalla suddetta semiautobiografia *Metamorfoze*, dalle sue *Reisimpressies* (V. W. II, p. 740), dalla sua corrispondenza con suo editore (*op. cit.*), dalle testimonianze di un amico di Couperus in questi anni, F. Netscher (p. es. in «Hollandsche revue», 1889, pp. 137-143; *Louis Couperus*, in «Woord en beeld» II (1897), pp. 288 segg.), nei dati biografici di Van Booven (*op. cit.*) e Van Tricht (*op. cit.*).

letteratura del proprio paese, anche altri autori olandesi; Byron, Ouida (*Ariadne*), Hawthorne (*Transformation*), Wilde (*The picture of Dorian Gray*), Moore (*Vain fortune*), Elliot (*Diary of an idle woman*); de Musset, Balzac, Zola, Flaubert (*Madame Bovary*, *La tentation de Saint-Antoine*), i De Goncourt, Gautier, Leconte de Lisle, Lorrain, Bourget (*Cosmopolis*), Taine (*Voyage en Italie*); Gustavson; Goethe, Hamerling (*Ahasver in Rom*), Voigt e Geiger (due studiosi dell'umanesimo italiano), Baumbach (*Es war einmal*); Töpffer (*Bibliothèque de mon oncle*); Carmen Sylva; Pio Rajna (studioso della poesia epica medioevale), Serao (*Fantasia*, *Addio*, *amore*, *Castigo*); Tolstoj (*Guerra e pace*, *Anna Karenina*), Dostojevski.

Il contatto con questa vasta cultura letteraria, che abbraccia tanti scrittori europei, potrebbe far pensare che quel salto contenutistico operato nei Romanzi Regali di Couperus sia stato preparato in tempi più lunghi di quanto possa sembrare a prima vista.

Sarebbe stato il momento di rivolgerci, a questo punto, ad eventuali analisi comparatistiche per evidenziare gli eventuali contatti tra la produzione di Couperus fino alla metà del '95 e opere degli autori prima ricordati. Possediamo su quel periodo (e non solo su quello) numerose segnalazioni<sup>13</sup> (di cui alcuni sembrano piuttosto impressionistici e non scientificamente motivati), così come non man-

<sup>13</sup> Molti studiosi e critici ricordano, infatti, parallelismi fra le opere di Couperus (occupandosi, per quanto riguarda l'epoca suddetta, per lo più di *Eline Vere* e *Noodlot*) e altre opere letterarie, fra cui, ad esempio, quelle di Leconte de Lisle, dei Goncourt, di Dostojevski (F. Netscher, in «Nederland» (1899) III, pp. 137-143); *Guerra e Pace* e *Anna Karenina* di Tolstoj (G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letteren*, IV, 's Hertogenbosch, 1961<sup>2</sup>, p. 112); *Niels Lyhne* di J. P. Jacobsen, *Country house* di Galsworthy, *Sensitive plant* di Shelley (Van Booven, *op. cit.*, pp. 107, 108); *Madame Bovary* di Flaubert (W. H. Staverman, *De romans van twee hystericae*, in «De nieuwe taalgids», 11 (1917), pp. 113-125); Zola (J. de Piere, *Verteller en gezichtshoek. Een benadering aan de hand van Couperus' Eline Vere*, in «Spiegel der letteren», a. 16 (1974), 2, pp. 119-133).

cano varie esortazioni a dissodare questo terreno<sup>14</sup>. Il numero di effettivi studi comparatistici è, invece, purtroppo estremamente limitato<sup>15</sup>. Svantaggio, questo, che non ci deve, comunque, ostacolare nella nostra ricerca sulle orme seguite da Couperus per l'elaborazione di *Majesteit* e *Wereldvrede*: infatti proprio grazie alla nostra conoscenza dei suoi interessi letterari non possiamo accettare senza sospetto quel giudizio dello storico della letteratura Ten Brink nel 1893, secondo cui « *Majesteit* è un'opera d'arte 'sui generis', comparabile a niente e perciò doppiamente interessante », e ribadito, ancora, nel 1963<sup>16</sup>.

Davvero non c'è modo di inserire i Romanzi Regali in qualche contesto letterario? Sono stati soltanto gli avvenimenti politici dell'epoca ad ispirare *Majesteit* e *Wereldvrede*, oppure sarà opportuno ricercare se l'argomento in questione sia stato trattato nella produzione letteraria europea di quel periodo, di cui Couperus era attento e informato lettore? E, in questo caso, quale sarà, allora, la posizione dei suoi Romanzi Regali rispetto a quella produzione? Sono queste le domande a cui cercheremo di rispondere in questa Parte II<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Fra l'altro R. O. J. van Nuffel, *Hoever staan wij met de studie van de invloed der Italiaanse literatuur op de Nederlandse?* « Neophilologus », a. 38 (1954), pp. 85-94; J. Kooy, *Couperus in Engeland*, « Merlyn », a. 2, n. 5 (1963-'64), pp. 11 segg.; W. Asselbergs, *Wegen naar Couperus?* in « Spiegel der letteren », a. 16 (1974) 2, pp. 161-171.

<sup>15</sup> L'unico studio particolare comparatistico su quel periodo è l'articolo suddetto di W. H. Staverman, mentre il sopracitato J. de Piere analizza Eline Vere secondo i principi naturalistici di Zola.

<sup>16</sup> Giudizio di J. ten Brink, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, Amsterdam, 1897, p. 670, ribadito da W. J. Simons, *Ontmoetingen, Louis Couperus*, Brugge, Utrecht, 1963, p. 27. Vedi Parte I, p. 45.

<sup>17</sup> Sebbene conscia, vista la lista sopra elencata degli autori, di cogliere solo una parte del contesto letterario, giudico opportuno limitare, per il momento, questa ricerca all'essenziale, cioè, solo a modelli di Romanzi Regali che si svolgono, come *Majesteit* e *Wereldvrede*, in una corte contemporanea, riservandomi in un'altra occasione un'ulteriore approfondimento del soggetto.

## ALLA RICERCA DI MODELLI LETTERARI DEI ROMANZI REGALI

### ROMANZI REGALI NEI PAESI BASSI.

Nella letteratura nederlandese il fenomeno dei Romanzi Regali di Couperus rappresentò, senz'altro, qualche cosa di nuovo. Erano, certo, comparse, nel corso dei secoli precedenti, opere didascaliche e narrative intorno alla figura del re: le epopee eroiche del Medioevo, gli « specula principum » e gli albori della storiografia ancora legati alle *gesta* dei sovrani. Queste opere consideravano ancora il sovrano in una prospettiva religiosa investendolo di una consacrazione che lo elevasse al di sopra della comune umanità.

In Olanda fu, nel 1581, l'abiura del monarca Filippo II ad iniziare il processo di riconsiderazione critica della monarchia, e questa circostanza storica si riflettè ben presto anche nella letteratura con drammi come il *Baeto* (1626) di P. C. Hooft in cui si esprime un ideale monarchico di tipo più umanistico che religioso.

Il genere dello « specchio del sovrano » decadde in Olanda col consolidarsi del governo repubblicano, e neppure riacquistò nuova attualità con l'istituzione della monarchia, prima napoleonica, poi degli Orange, rispettivamente nel 1806 e nel 1813<sup>18</sup>. L'attenzione, come in tutta Europa, era rivolta alla borghesia che si stava affermando e il romanzo storico, dagli anni '30 in poi, aveva chiaramente lo scopo di risvegliare nella borghesia l'orgoglio nazionale per il glorioso passato seicentesco e di incitarla alla ripresa.

Solo negli anni '70 è possibile rintracciare in Olanda un dramma regale che può essere paragonato almeno for-

<sup>18</sup> Ricordo qui, comunque, una figura come W. Bilderdijk che scrisse, nel periodo napoleonico, delle odi dedicate ai Bonaparte e che in *De ondergang der eerste Wareld* (Il tramonto del primo mondo, 1810, ed. 1820) descrive il re ideale.

malmente ai Romanzi Regali del Nostro: *Vorstenschool* (Scuola per sovrani, 1867-'72) di Multatuli, scrittore non amato da Couperus<sup>19</sup>. In esso l'autore presenta un regno governato, in modo più o meno apertamente costituzionale, da una coppia regale che non ha dubbi sul suo diritto al trono; ne evidenzia i ceti sociali, l'economia, il costume. La trama, che in se stessa non ha molta importanza, serve allo scrittore per comunicare al pubblico il suo ideale di buon governo: la monarchia costituzionale illuminata, guidata da un capo dotato di saggezza e di originalità<sup>20</sup>.

La giovane generazione letteraria, contemporanea a Couperus, non affrontò più tematiche simili. Essa, infatti, seguendo l'evoluzione della cultura europea, si indirizzò piuttosto verso l'osservazione naturalistica di ambienti piccolo e medio borghesi o verso la descrizione impressionistica, mantenendo sempre il criterio dell'individualismo. E sebbene sappiamo che non mancano nessi tra l'opera couperiana e la produzione della propria generazione olandese<sup>21</sup>, non ci sembra il caso soffermarvicisi troppo in rapporto ai Romanzi Regali.

Ci si presenta, allora, la domanda se l'assoluta rarità di Romanzi Regali nell'Olanda del secolo XIX sia anche da addebitare alla presenza stessa della monarchia costituzionale. Per quanti consideravano (ed erano molti in Olanda) tale monarchia un'istituzione sufficientemente democratica, non poteva restare più molto da desiderare, soprattutto da quando, nel 1868, la costituzione uscì vittoriosamente rafforzata da una serie di conflitti tra Corona e Parlamento. Il messaggio in *Vorstenschool* era, quando uscì, « vieux

<sup>19</sup> Almeno secondo la testimonianza in *Metamorfoze* (V. W. III), p. 22.

<sup>20</sup> L'opera si fece quasi leggere, all'epoca, come un moderno «speculum regis», poiché sembrava richiamare il re Willem III ad una maggiore serietà verso i suoi alti compiti. Sappiamo, infatti, delle difficoltà quasi insormontabili per far rappresentare il dramma a causa della autocensura dei direttori teatrali. H. de Leeuwe, *Multatuli, het drama en het toneel*, Amsterdam, 1949, pp. 129-141, 154.

<sup>21</sup> Vedi Parte I, p. 41, ivi nota 19, pp. 58-60.

jeu », anche se colpisce la preferenza per un re carismatico<sup>22</sup>.

Vivere, insomma, in un paese monarchico con un governo retto da borghesi, evidentemente offuscava troppo lo splendore regale per ispirare gli scrittori olandesi, e Couperus doveva necessariamente attingere altrove, per presentare dei problemi già risolti nel proprio paese.

Inutile porsi la domanda se fosse una forma di autocensura, la moderazione dei repubblicani olandesi o altro, a non far nascere una letteratura antimonarchica di parte socialista o anarchica.

Fatto sta, che neanche l'aspetto decadente della monarchia in genere ispirò gli autori dei Paesi Bassi (tranne, allora, Louis Couperus). Per questo, bisogna andare in un paese repubblicano, nella Francia.

#### ROMANZI REGALI IN FRANCIA.

Troppo facile concludere che, evidentemente, la gente ama scrivere su ciò che non ha e viceversa. In realtà nella Parigi della 3<sup>a</sup> Repubblica si poteva assistere ad una vera inflazione di personaggi regali. Colà si stabilivano famiglie regali in esilio, là vivevano per lunghi anni facoltosi parenti, affini e pretendenti di case sovrane di qualche piccolo — o grande — regno, là, anche, venivano mandati « in educazione » o andavano semplicemente a divertirsi principi ereditari o comunque vicini a troni europei di notevole importanza. E attorno a loro, lo sappiamo, svolazzavano e folleggiavano tutti quegli elementi dell'alta e altissima nobiltà internazionale, quando non soggiornavano in un'altra

<sup>22</sup> Uno sviluppo di questo motivo incontreremo più tardi, nel secolo seguente, quando F. van Eeden presenterà in *Koningschap en dichterschap* (Regalità e ufficio poetico, 1910) delle idee utopistiche sul futuro mondo governato dal re-poeta, saggio-profeta, facendo appello ai «regali di spirito», fonti per eccellenza di pensieri originali.



parte della « Cosmopolis » (a Nizza, a Vichy, a Biarritz, a Balmoral, a Marienbad, per indicare alcuni centri elitari)<sup>23</sup>.

Se, accanto a quel fenomeno quotidiano di costume, aggiungiamo che la discussione politica tra repubblicani e monarchici era ancora animata ed aveva, inoltre, grande attualità per il rifiorire dell'idea monarchica nei primi anni della 3<sup>a</sup> Repubblica<sup>24</sup>, allora sembra accertato che per la Francia il soggetto regale poteva essere un terreno fertile su cui esercitare la fantasia di romanzieri, senz'altro colpiti dal fenomeno e sicuri di trovare un pubblico pronto ad accoglierlo.

Infatti, troviamo nella Francia del dopo-« Comune » diversi Romanzi Regali, i quali, però, scritti da autori molto noti all'epoca (solo pochi ancora oggi), hanno subito in seguito la stessa sorte di *Majesteit* e *Wereldvrede* nei Paesi Bassi, cadendo man mano nell'oblio totale.

Si tratta di libri, usciti tra il 1879 e il 1901<sup>25</sup>, come *Les rois en exil* di Daudet, *Le roi vierge* di Mendès, *Le crépuscule des dieux* e *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent* di Bourges, *Amants* di Margueritte, *Les rois* di Lemaitre,

<sup>23</sup> J. Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*, II vol., Amsterdam, 1967. Vedi, poi, i riferimenti storici nel seguito di questo articolo.

<sup>24</sup> Indicativi, a proposito, i tre fascicoli di Ch. Maurras, *Enquête sur la monarchie*, pubblicati a Parigi, all'inizio del secolo, dalla « Gazette de France ». L'inchiesta è edita recentemente in italiano: *La monarchia*, Torino, 1970, con introduzione di F. Prefetti.

<sup>25</sup> La maggior parte dei quali (8) uscì negli anni '90, che furono, dunque, l'epoca della massima fioritura del genere.

<sup>26</sup> A. Daudet, *Les rois en exil*, Paris, 1879; C. Mendès, *Le roi vierge*, Paris, 1881; E. Bourges, *Le crépuscule des dieux. Mœurs contemporains*, Paris, 1884; P. Margueritte, *Amants*, Paris, 1890; J. Lemaitre, *Les rois*, Paris, 1893; E. Bourges, *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, Paris, 1893; M. Donnay (Lysis), *Education de prince*, Paris, 1895 (comédie en 4 actes); P. Bourget, *Une idylle tragique* (mœurs cosmopolites), Paris, 1896; A. Hermant, *Les transatlantiques*, Paris, 1897; J.-H. Rosny, *Une reine. Roman contemporain*, Paris, 1901. È sempre citato dalle prime edizioni; da *Les rois en exil*, invece, dalla nota edizione illustrata: Paris, Flammarion, s.a. (Collection Guillaume).

*Éducation de prince* di Donnay, *Idylle tragique* di Bourget, *Une reine* dei Rosny<sup>26</sup>, di cui ritengo opportuno offrire al lettore una breve panoramica.

*Les rois en exil*: La dignitosa ex-regina Frédérique d'Illyria, in esilio a Parigi, si dedica al progetto di restituire il regno alla propria Casata — sostenuta dal precettore del figlio Zara, il monarchico Elysée Méraut —, mentre l'ex-re Christian II, coinvolto in avventure amorose, degrada in ogni occasione se stesso e il proprio nome. Quando Zara, nel frattempo designato come re per l'abdicazione del padre, corre pericolo (a causa di un incidente) di diventare cieco e solo un'operazione potrebbe restituirgli la vista e salvare così la corona, Frédérique, sentendo che il figlio rischierebbe la vita, rinuncia all'intervento chirurgico e ai suoi sogni.

*Le roi vierge*: Il giovane re Frédérick de Thuringe ha accettato la corona solo per far affermare la musica del compositore Hammer. Ignora, però, i doveri connessi alla sua posizione, fra cui quello di assicurare la successione della Casata, terrorizzato com'è da ogni forma di sessualità, così da respingere drammaticamente sia Lisi, fidanzata impostagli da sua madre, sia Gloriane Gloriani, una stupenda cantante ninfomane, finché, sconvolto, sceglie di morire almeno in modo che considera il più divino ed epico, facendosi crocifiggere nella Passione di Oberammergau.

*Le crépuscule des dieux*: Descrive lo sfacelo della Casata del duca Charles d'Este-Blankenbourg, in esilio a Parigi. Muore la figlia Claribel a causa di una malattia nervosa. I figli Hans Ulrich e Christiane si rendono conto di amarsi inconsapevolmente grazie alle macchinazioni della *maîtresse* del padre, la perfida cantante Giulia Belcredi; quando, esausti della tensione tra di loro, infine si abbandonano in un abbraccio amoroso, Hans Ulrich si spara e Christiane si ritirerà in un monastero. Un altro figlio, Franz, intrappolato in un matrimonio con la sua *maîtresse*, sparirà per sempre dopo un imbroglio nel gioco. Il duca si accorge in tempo che l'ultimo figlio rimasto, il selvaggio Otto, erede

delle sue immense fortune, complotta insieme alla Belcredi di avvelenarlo e lo colpisce in una sparatoria, mentre la Belcredi si avvelena. Dopo alcuni anni morirà anche il duca, rovinato fisicamente e mentalmente.

*Les rois*: Il vecchio re Christian d'Alfanie, sperando di risolvere così la crisi sociale del paese, cede il potere al figlio Hermann, considerato un liberale. Il giovane, anche se, su istigazione della dama di corte Frida de Thalberg, grazia subito dei detenuti politici fra cui la *leader* anarchica Audotia Latanief, perde ben presto il suo credito presso il popolo: non riesce a far approvare dal parlamento le sue proposte di legge progressiste, fino ad essere costretto a far sparare sulla folla in una manifestazione da lui precedentemente autorizzata. Alla fine del libro moriranno drammaticamente prima Hermann, per mano della moglie Wilhelmine, poi suo fratello e Frida. Christian d'Alfanie perdona Wilhelmine per ragioni di stato e attribuisce la colpa all'anarchica Audotia Latanief.

*Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*: A Floris, figlio di un granduca russo, smarrito da neonato e ritrovato fra i condannati a morte nelle prigioni della Parigi del dopo-« Comune », viene imposto dal padre un matrimonio di convenienza. Anche se la moglie Isabelle risulta essere la stessa donna che egli amava da tempo, la relazione non regge. A causa di dissapori famigliari e dell'ozio, nel quale il padre lo costringe a vivere, Floris abbrutisce, fa la corte alla cognata Josine, causando così la morte di Isabelle. Rimorsi nei confronti della prima moglie, la perdita della seconda in un naufragio e, in genere, il disgusto della vita fanno scegliere a Floris la morte.

*Education de prince*: L'educazione del diciottenne principe in esilio Alessandro de Styrie verrà completata da un nuovo precettore, che gli insegnerà a rendere il suo comportamento esteriore adeguato alla sua posizione (come farsi prestare soldi, come prendere *mâitresses*, come vestirsi). Quando sfugge al principe una possibilità di impadronirsi del trono, egli è piuttosto sollevato: i principi edu-

cativi del precettore, per il quale la monarchia, in realtà, è un fenomeno sopravvissuto, hanno avuto effetto.

*Idylle tragique*: La baronessa Ely, per salvare le apparenze, continua a vivere con l'anziano, dispotico e geloso marito, l'arciduca Charles de Carlsberg, il quale, per rancore causato dalle sue ambizioni frustrate si dedica alla scienza e coltiva idee socialiste. Ely, che ha già avuto un amante, Olivier du Prat, incontra l'amore della sua vita in Pieter Hoogblad che, ignaro del passato di Ely, risulta essere un amico dell'ex-amante. Quando questa spinosa situazione scoppia, Olivier du Prat rimane assassinato, e Ely e Pieter Hoogblad, ormai con un morto tra di loro, non desiderano più mantenere la loro relazione.

*Amants*: Frédérique Ylsée, figlia di un noto diplomatico danese, arriva in Algeria per guarire sia dei propri disturbi fisici, sia di una crisi esistenziale derivata dall'amore per il principe Daniel d'Ancise, uomo cinico e insoddisfatto del suo matrimonio con Clothilde. La casuale presenza di d'Ancise in Algeria favorisce una relazione d'amore tra i due. Quando il principe inizia a considerare l'ipotesi di un divorzio con la moglie, quest'ultima, per evitare uno scandalo peggiore, fa mostra di ignorare i suoi incontri con Frédérique, il cui stato di salute, del resto, finisce per stroncarla.

*Une reine*: La regina Hélène-Marie, moglie del troppo vecchio Egbert IV, soffre perché la sua posizione regale le impedisce di vivere realmente. Il giovane conte Maurice de Nimbourg, innamoratosi della regina, intuisce quell'infelicità e s'accontenta di un rapporto platonico. Quando, dopo un primo bacio, si sviluppa però una più completa relazione d'amore e la regina sembra decisa a fuggire col conte, essa, prima di mettere in azione quel piano, si rende conto della situazione vergognosa e si annega nel lago.

*Les transatlantiques*: Il romanzo, di trama esile, mette in rilievo le stravaganze dei ricchi « selfmade » Americani e i meschini tentativi della nobiltà decaduta di salvarsi

dalla rovina finanziaria, usando, fra l'altro, il proprio nome come merce matrimoniale.

Nel 1912 i critici Marius e Ary Leblond hanno dedicato a quei romanzi un articolo che considero fondamentale per un primo approccio al soggetto<sup>27</sup>. Essi enucleano alcune delle loro caratteristiche che considerano principali: la fede dei vari protagonisti nel diritto divino; la condizione del loro sangue — per gli scrittori un concetto che, al di là dell'aspetto fisiologico, implica anche la salute mentale o morale che ne deriva, dalla noia regale fino allo sbocco in incesto —; e, infine, la loro umanità, cioè, i sentimenti umani che essi, nella loro posizione d'autorità, sanno ancora nutrire.

*Il diritto divino nei Romanzi Regali francesi.*

Le regine, a causa della loro educazione e del loro isolamento dal mondo, credono ancora in modo incondizionato nel diritto divino<sup>28</sup>. Per i personaggi maschili di sangue regale questa fede si manifesta, invece, in tutte le sfumature possibili, dal re che la mantiene con convinzione<sup>29</sup> a quello che ci crede, finché si trovi ancora sul trono, perdendo la fede definitivamente una volta in esilio<sup>30</sup>; dal principe per il quale non esistono né diritto divino né Dio, ma soltanto il suo « dovere » di governare; posizione che, man mano, schiacciato tra conservatori e popolo, gli diventa sempre più insopportabile<sup>31</sup>, a quelli che rifiutano, invece, ogni responsabilità regale, magari andandosene in

<sup>27</sup> Marius-Ary Leblond, *Le sang des rois*. « Mercure de France », 16-5 1912, pp. 226-293.

<sup>28</sup> Come, per es., Frédérique d'Illyrie in *Les rois en exil* o Wilhelmine d'Alfanie in *Les rois*.

<sup>29</sup> Il vecchio re Christian d'Alfanie in *Les rois*.

<sup>30</sup> Christian d'Illyrie in *Les rois en exil*.

<sup>31</sup> Hermann d'Alfanie in *Les rois*.

America<sup>32</sup>, o, perfino, con una fuga schizofrenica sul trono stesso che, considerato dapprima una sedia di tortura, è poi accettato solo per proteggere un musicista<sup>33</sup>.

*Il sangue nei Romanzi Regali francesi.*

La fede nel diritto divino diminuisce col deterioramento del sangue. Non c'è scrittore, in questi romanzi, che non abbia addebitato, secondo le rigide leggi deterministiche dei fisiologi dell'epoca, il sempre presente esaurimento del sangue alla salute dei genitori, dei parenti o degli avi, retrodatandola anche fino al Medioevo. Nelle vene regali c'è, dunque, poco sangue, il sistema nervoso è mal nutrito, e dalla circolazione irregolare provengono sia casi di estrema anemia, sia esseri sanguigni bestiali.

Nella prima categoria rientra l'atroce sorte dei giovani principi. La loro sensibile costituzione fa loro subire la vita come una realtà troppo brutale; sono, dunque, nevropatici e malaticci e quando non muoiono, la loro vita è comunque in pericolo<sup>34</sup>. Le origini delle loro debolezze psicofisiche sono da ricercare, infatti, sempre in fattori ereditari: la pazzia sanguinaria dell'avo, la follia erotica della trisavola, il padre psichicamente infantile, lo zio morto impazzito, schiumando nel delirio baci e parolacce, « par une de ces maladies étranges et sans nom que résumant l'épuisement d'un sang et la fin d'une race »<sup>35</sup>.

Nella seconda, accanto al principe filomusicista che conosce momenti di estrema crudeltà<sup>36</sup>, troviamo altri, re o granduchi, che dimostrano voglie insensate di rivalsa e

<sup>32</sup> Il principe Renaud in *Les rois*.

<sup>33</sup> Frédérick de Thuringe in *Le roi vierge*.

<sup>34</sup> Zara e il suo fratello grande in *Les rois en exil*; Claribel in *Le crépuscule...*; la figlia del principe d'Ancise in *Amants*; Wilhelm in *Les rois*.

<sup>35</sup> *Les rois en exil*, p. 68.

<sup>36</sup> Frédérick de Thuringe in *Le roi vierge*.

di assassinio<sup>37</sup>, un orgoglio tempestoso, rabbie furiose<sup>38</sup>. Essi distruggono vite intere con la loro anima regale da conquistatori, anche in affari d'amore<sup>39</sup>; insensibili agli effetti del loro comportamento<sup>40</sup> vivono senza pentimento le loro bestiali orgie<sup>41</sup>; oltre a propagarla tra le dame di corte contagiano con la sifilide le proprie mogli<sup>42</sup>; coltivano, anche se a loro insaputa, relazioni incestuose<sup>43</sup>; sono, infine, talmente ridicoli che scivolano, man mano, nel vaudeville<sup>44</sup>.

*L'umanità nei Romanzi Regali francesi.*

Per i Leblond, l'umanità dell'uomo consisterebbe in un equilibrio di sensibilità, d'intelligenza e di volizione, doti che dovrebbero in un re bilanciarsi con la sua autorità. Invece vediamo che, generalmente, i re sono dei capi che uccidono in sé « l'uomo ». Operano ignorando i rapporti di umanità o si vantano addirittura di non aver mai avuto dei sentimenti, di aver agito sempre per Ragion di Stato<sup>45</sup>. Solo uno di essi<sup>46</sup> si rende conto della sua situazione e vuole aprirsi al mondo esterno, sia attraverso i contatti con una dama di corte sospetta perché di famiglia simpaticizzante per l'anarchia, sia con la sua bramosia di far bene al popolo.

È strano quanto le regine, invece, siano ancora umane, forse perché infelicissime, doppiamente condizionate dal loro ruolo di mogli e di membri della casa reale. Sono obbligate dalla loro alta posizione a mantenere il decoro, soprattutto quando i mariti sono insipienti o latitanti (quando i con-

<sup>37</sup> De Carlsberg in *Une idylle tragique*.

<sup>38</sup> Charles d'Este in *Le crépuscule des dieux*.

<sup>39</sup> Daniel d'Ancise in *Amants*.

<sup>40</sup> Floris in *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*.

<sup>41</sup> Otto in *Le crépuscule des dieux*.

<sup>42</sup> Otto in *Les rois*.

<sup>43</sup> Christiane e Hans Ulrich in *Le crépuscule des dieux*.

<sup>44</sup> « Sacha » in *Education de prince*.

<sup>45</sup> Christian d'Alfanie in *Les rois*.

<sup>46</sup> Hermann in *Les rois*.

sorti regali, di notte, sono troppo occupati con le *maîtresses* per preoccuparsi di difendere la città in assedio, le regine vestono i panni del marito per recarsi sulle mura, affinché venga magnificato il coraggio del re)<sup>47</sup> e ad accettare situazioni offensive non solo per il prestigio del Casato, ma anche per la loro femminilità. Insultate dall'infedeltà del consorte<sup>48</sup> o violentate dalla sua brutalità, ne sopportano tutti gli umori, arrivando fino a morire pazientemente, vedendo, per esempio, la propria sorellina minore nelle braccia del marito<sup>49</sup>. Sono, insomma, sposate contro voglia, « mal maritate » e, malgrado ciò, lealissime, e quando colgono un attimo di felicità nelle braccia di un affascinante conte... sono attanagliate dal rimorso (e dalla coscienza di classe) e, colte da vertigini d'angoscia in un battello sul lago, anegano<sup>50</sup>.

Neanche le regine sono, in fondo, degli esseri umani, concludono i Leblond<sup>51</sup>: sono sante. Fragili di costituzione a causa della loro educazione ovattata, del rigido protocollo, del sangue anemico, raccolgono con grande tenacia tutte le loro forze per raggiungere il massimo di sottomissione. Ma anziché ammirazione ispirano pietà: i loro sforzi non hanno futuro, sono vani.

*La corruzione nei Romanzi Regali francesi.*

Un capitolo a parte, infine, — inserito dai Leblond nelle loro considerazioni sul diritto divino — è la corrottibilità o meno dei re. Accanto ad alcuni esempi che testimoniano un'alta moralità<sup>52</sup> incontriamo personaggi regali che, in difficoltà pecuniaria per colpa del gioco o delle donne, sono disposti a vendere tutto: le pietre della corona, le varie

<sup>47</sup> Frédérique in *Les rois en exil*.

<sup>48</sup> Frédérique in *Les rois en exil*, Clothilde in *Amants*.

<sup>49</sup> Isabelle in *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*.

<sup>50</sup> Hélène-Marie in *Une reine*.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 290.

<sup>52</sup> Hermann in *Les rois*.

decorazioni e onorificenze di un degno passato, i diritti sul trono (per 200.000.000 di franchi)<sup>53</sup> o, addirittura, le loro figlie (valutate molto meno, però: 1.200.000 di franchi!)<sup>54</sup> a loschi affaristi, a banchieri ebrei o (le figlie) a ricchi Americani interessati ad un titolo nobiliare.

OUIDA, « HELIANTHUS ».

Nell'articolo citato, i Leblond nominano solo Romanzi Regali francesi, e a mio parere giustamente, data la scarsa presenza del genere all'interno delle altre letterature europee del periodo<sup>55</sup>. Da parte mia, aggiungere esempi differenti da quelli francesi sarebbe stato pretestuoso, considerando che la tesi che mi propongo di dimostrare è che i Romanzi Regali di Couperus siano di stampo francese, come potremo desumere dal loro contenuto oltre che da quanto abbiamo ricordato sulla formazione culturale di Couperus stesso<sup>56</sup>. Sarà, quindi, il genere francese il terreno che ho intenzione di esplorare.

Un solo libro mi sembra opportuno immettere nel panorama dei Romanzi Regali in aggiunta alle considerazioni già svolte sul genere letterario. Si tratta del romanzo in lingua inglese *Helianthus* della scrittrice anglo-francese Ouida<sup>57</sup>, la stessa che ha tanto influenzato Couperus giovane<sup>58</sup>,

<sup>53</sup> Otto in *Les rois*, ma soprattutto Christian d'Illyrie in *Les rois en exil*.

<sup>54</sup> *Les transatlantiques*.

<sup>55</sup> Dei tre esempi stranieri citati da Leblond come scrittori di Romanzi Regali respingeremo, infatti, l'appartenenza al genere a due di essi, Tolstoj e Heidenstam: vedi sotto, n. 80.

<sup>56</sup> Ricordiamo le sue letture (vedi sopra, pp. 10, 11); il suo soggiorno a Parigi (Parte I, p. 42); l'amicizia che vi strinse con Th. de Wyzewa, scrittore e critico letterario della « *Revue des deux Mondes* ».

<sup>57</sup> Ouida (ps. di Louise de la Ramée), *Helianthus. A novel*. London, 1908.

<sup>58</sup> Vedi Parte I, p. 57, e, inoltre, ivi n. 51 sulla provenienza « ouidiana » del nome Othomar.

romanzo che dimostra sorprendenti analogie con *Majesteit* e *Wereldvrede*, creando un nodo non ancora sciolto nella critica couperiana<sup>59</sup>.

*Helianthus*: Nel regno Helianthus il re John de Gunderöde odia il suo secondogenito Othyris (Elim) per il suo comportamento antimilitaresco, per la sua critica sociale, per la sua partecipazione alle onorificenze del defunto Platon Illyris (il liberatore della patria di cui la Casata de Gunderöde si era, poi, impossessata), per la quale partecipazione lo fa condannare al « domicilio coatto » in una fortezza. Durante la prigionia Othyris scrive lettere a Ilya, bisnipote di Platon Illyris, di cui è innamorato malgrado le riserve della giovane, dettate dalla differente posizione politica delle due famiglie. Quando muore Theo, il principe primogenito, Othyris diventa, con grande dispiacere di suo padre, l'erede al trono. (Il libro è rimasto incompiuto).

Nel romanzo rintracciamo, infatti, tutte le caratteristiche già note: il re, così come due dei suoi figli che ne sfruttano sfacciatamente i vantaggi, crede fermamente nella sua posizione:

« his own belief in his Caesarism »<sup>60</sup>;

Othyris, al contrario, afferma che

« although having been born in the purple, he had no right to be so »<sup>61</sup>.

La corruzione del sangue, anche se la parola stessa quasi non viene pronunciata, ha, senz'altro, il suo effetto sui membri della casa regale. Ne rintracciamo, infatti, i duplici effetti: la crudeltà e le esplosioni di rabbia del padre e dell'erede Theo, tipi militari, muscolosi, con la fronte

<sup>59</sup> J. Kloos-Reyneke van Stuwe, *Een hoogst merkwaardige literaire coïncidentie*. « *De nieuwe gids* », a. 49 (1934) I, pp. 93-98.

<sup>60</sup> *Helianthus*, p. 33.

<sup>61</sup> *id.*, p. 6.

bassa; e la morte prematura, nel quinto mese, di un principino, nato debole<sup>62</sup>.

Un altro principe suggerisce le classiche depravazioni sessuali nella capitale della « Gallia »,

« where he was known by a *petit nom* more suggestive than complimentary, in society more amusing than correct »<sup>63</sup>,

mentre Othyris ha preso, evidentemente, la finezza della madre con

« a wistful melancholy in her eyes »<sup>64</sup>.

Egli non riesce a conquistare Ilya, visto che lei non si fida del suo sangue regale:

« What blood has he in his veins other than that of traitors to the people, traitors and tyrants? »<sup>65</sup>.

Othyris si dimostra, già dalla prima gioventù, molto impressionabile nei sentimenti; ama sua madre<sup>66</sup>, gli animali<sup>67</sup> e, da grande, il popolo per il quale nutre un fermo senso di responsabilità<sup>68</sup>. Gli altri membri maschili della casa regale sono i soliti duri e crudeli. L'erede al trono è, come il re,

« made of petrified wood »<sup>69</sup>;

si rallegra, per esempio, quando sente tossire la disprezzata moglie, sperando che una buona polmonite la porti via<sup>70</sup>.

Le donne, invece, subiscono tutto, non solo la moglie

<sup>62</sup> *id.*, p. 196.

<sup>63</sup> *id.*, p. 130.

<sup>64</sup> *id.*, p. 59.

<sup>65</sup> *id.*, p. 318.

<sup>66</sup> *id.*, pp. 59, 60.

<sup>67</sup> *id.*, pp. 60, 62.

<sup>68</sup> *id.*, pp. 162-171.

<sup>69</sup> *id.*, p. 23.

<sup>70</sup> *id.*, pp. 15, 16.

sunnominata, ma anche la regina melanconica che morirà respinta dal marito:

« No one wants me any more, » she said with a patient smile<sup>71</sup>.

E, per finire, anche qui casi di corruzione, membri della casa regale nelle grinfie di banchieri, di ebrei, diventati baroni e decorati<sup>72</sup>.

Insomma, il posto di Helianthus tra gli altri Romanzi Regali è, senz'altro, legittimo.

#### LA POSIZIONE DI *MAJESTEIT* E *WERELDVREDE* ALL'INTERNO DEL GENERE LETTERARIO

Per poter individuare la posizione dei Romanzi Regali di Couperus bisogna approfondire le nostre nozioni sul genere letterario. Sappiamo, per ora, solo che i libri presentano un'unità nella scelta del soggetto regale e comprendono alcuni motivi tipici per esso. Dobbiamo, tuttavia, ancora giudicare se il genere formi un gruppo davvero omogeneo o, in caso contrario, quanto i libri si differenzino tra loro e, quindi, a quali di essi i romanzi di Couperus potrebbero essere, in caso, accostati. Vediamo, dunque, le varie relazioni che intercorrono tra le opere di cui abbiamo, finora, delineato solo la trama e alcune caratteristiche.

##### *La relazione extraconiugale.*

In *Amants* di Margueritte, in *Une idylle tragique* di Bourget e in *Une reine* dei Rosny, la concezione dell'eredità

<sup>71</sup> *id.*, p. 66.

<sup>72</sup> Per es., *id.*, pp. 122-124.

del sangue, la condizione della donna (ad eccezione della *douairière* Thérèse-Hélène in *Une reine*) e il sentimento umanitario coincidono con le caratteristiche che abbiamo rintracciato nel saggio di Leblond. Una sola cosa, però, non è presa in considerazione: il diritto divino. Questo, nello intreccio, è una questione secondaria, visto che la monarchia non viene messa in nessun modo in discussione. Dalla situazione regale, invece, in tutti e tre libri, deriva l'ostacolo insuperabile a sciogliere il matrimonio. Il sangue corrotto di Egbert IV in *Une reine*,

« pauvre créature automatique, débile et, à tout prendre, un peu répugnante »<sup>73</sup>,

e l'ozio e la noia esistenziale dei mariti in *Amants* e in *Une idylle tragique*, privi di responsabilità governative, sono tutte circostanze che spiegano — e scusano — la fuga di uno dei consorti della coppia regale in relazioni extraconiugali.

Nonostante, dunque, i motivi riscontrati dai Leblond, quei libri formano dentro il genere un gruppo a se stante con cui *Majesteit* e *Wereldvrede* non hanno riferimento alcuno, essendo in essi presenti solo di sfuggita il tema della relazione extraconiugale<sup>74</sup>.

Anche per il protagonista di *Les oiseaux s'envolent...* di Bourges vale il discorso dell'ozio e i danni procurati dalla relativa noia regale. Ricordo, infatti, che Floris è condannato ad una degenerazione del carattere; ancora puro all'inizio, lo vediamo sempre più immeschinarsi nella sua relazione con le due sorelle fino a morire disgustato della vita. E perciò, anche se *Les oiseaux s'envolent...* dimostra pure dei motivi dei Romanzi Regali di cui parlerò qui di seguito, il romanzo potrebbe benissimo far parte del gruppo sopra citato.

<sup>73</sup> *Une reine*, p. 259.

<sup>74</sup> Vedi, per i contenuti di *Majesteit* e *Wereldvrede*, Parte I, pp. 36-39.

### *La fine dei re.*

Gli altri libri rispecchiano, invece, sebbene in modi diversi, il fenomeno della fine dei re. Senz'altro caratteristico per questo ramo nel genere il « wagneriano » *Le crépuscule des dieux* di Bourges, dove incontriamo la più grande gamma di variazioni sulle degenerazioni in una corte dell'Ancien Régime in esilio. Non c'è un pur minimo indizio di possibilità di salvezza per i « dieux »; il loro destino è segnato. In fondo quel discorso varrebbe anche per la sorte di Floris in *Les oiseaux s'envolent...*: una volta scoperta la sua discendenza regale e intrappolato nella corte, la sentenza per lui è pronunciata.

Lo stesso messaggio troviamo nell'*Education de prince* di Donnay, pur sotto tanti aspetti diametralmente opposto agli scritti di Bourges: passiamo, infatti, dal romanzo al lavoro teatrale; dalla descrizione romantica alla commedia brillante; dall'Ancien Régime alla nuova generazione. Vengono messi in rilievo tutti gli attributi *snob* necessari per presentare al mondo un principe pretendente accettabile, purché egli non prenda sul serio il suo destino regale. Nella disgraziata ipotesi, che il principe si fosse imbevuto di idee sul diritto divino, afferma il suo precettore,

« je me serais appliqué de toutes mes forces à les lui arracher. Le métier de roi n'est plus possible maintenant ... c'est une chose qui tend à disparaître comme les lampes à huile (...) E quant à un roi constitutionnel, à quoi bon? Pour être à la merci d'un Parlement (...) »<sup>75</sup>.

Anche qui, come in Bourges, non c'è il minimo indizio di una diversa opinione sulla sopravvivenza dei re.

### *La contrapposizione.*

È qui la differenza tra i libri di Bourges e il dramma di Donnay da un lato, e, dall'altro, i rimanenti Romanzi Re-

<sup>75</sup> *Education de prince*, p. 263.

gali, cioè quelli di Daudet, di Mendès, di Lemaitre e di Ouida. In questi troviamo la posizione dei re discussa nella forma di tesi e antitesi: nella contrapposizione fra ciò che rappresenta l'Ancien Régime e le forze che, invece, vi si oppongono, gruppo di romanzi al quale possiamo accostare, in base al loro contenuto, i Romanzi Regali di Couperus, soprattutto *Majesteit*<sup>76</sup>.

Generalmente lo scontro è simbolizzato in un conflitto di generazione: tra padre e figlio (Lemaitre, Couperus, Ouida) o tra madre e figlio (Mendès); ma si presenta anche come conflitto tra re e regina, con l'Ancien Régime rappresentato da quest'ultima (Daudet). Più facile da identificare il viso dell'Ancien Régime, pur nelle varie sfumature dei suoi rappresentanti: da figure positive, dignitose, coraggiose e oneste (Frédérique in Daudet), impegnate nella politica, religiose, impeccabili ma caricaturali (Thecla in Mendès), dure, violente ma oneste (Oscar in Couperus); a quelle più negative, che si sentono autorizzate a infami ingiustizie in nome della Ragion di Stato (Christian d'Alfanie in Lemaitre) o che seguono in tutto i propri interessi (John de Gunderöde in Ouida).

Più problematico, invece, è individuare il ruolo antitetico, data la varietà di carattere e di posizioni politiche delle controparti<sup>77</sup>.

Comunque è chiaro che il dialogo non è soltanto limitato a due personaggi, ma si estende ai vari ceti del popolo, ciascuno dei quali è portato, dai rispettivi interessi, a collegarsi sia con chi rappresenta la concezione tradizionale della monarchia, sia con chi vorrebbe scaltarla o quanto meno modernizzarla.

<sup>76</sup> Non desta, perciò, meraviglia che quei libri, che sollevano più seriamente questa contrapposizione siano anche quelli da cui i critici hanno cercato di individuare le posizioni politiche dell'autore. *Majesteit* non fa eccezione, come dimostra fra l'altro Spronck nella sua prefazione di *Majesté* (p. XVIII); vedi anche sotto, n. 118.

<sup>77</sup> Soggetto su cui ci soffermeremo estesamente nel seguito di questo articolo.

Neanche i Leblond ebbero difficoltà ad inserire un libro come *Majesteit* nel quadro dei Romanzi Regali da loro analizzati<sup>78</sup>. Alla fine del loro articolo, quando osservano, che la realtà (la Russia, la Turchia contemporanea) potrebbe offrire a scrittori come Bourges, Adam o Lemaitre una gamma di descrizioni sociali e psicologiche ben più ricca delle loro stesse opere, essi aggiungono che, forse, i Francesi, vivendo in una Repubblica, non sono i più indicati ad occuparsi del soggetto quanto, forse, uno straniero che abbia

« l'expérience de la royauté, voire le sentiment monarchique, même souvent quand il est démocrate »<sup>79</sup>,

mentre elogia la semplicità e la naturalezza, in una produzione artistica sempre seria e profonda, delle epopee di un Heidenstam, di un Tolstoj<sup>80</sup> e di Couperus<sup>81</sup>.

Senza entrare nel merito di quel giudizio positivo considero, comunque, opportuno analizzare quanto i motivi individuati da Leblond negli altri Romanzi Regali siano presenti anche in *Majesteit* e *Wereldvrede*.

#### Diritto divino.

In *Majesteit* l'imperatore Oscar non si pronuncia direttamente sull'argomento (come fa, invece, il re Christian

<sup>78</sup> Leblond cita (p. 293) l'edizione di *Majesté* nella « Revue hebdomadaire » che precedette, secondo l'abitudine in quei tempi, il libro stesso.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, p. 293.

<sup>80</sup> Lo svedese C. G. Heidenstam si affermò soprattutto con il suo *Karolinerna* (1897-'98) che canta le gesta del re Carlo XII dell'inizio del 18mo secolo. Tolstoj, nel suo *Guerra e pace* (1867-'69), presenta una sua interpretazione storica del periodo napoleonico. Entrambe le opere, quindi, malgrado l'accostamento dei Leblond, non mi sembrano paragonabili con i Romanzi Regali contemporanei.

<sup>81</sup> Giudizio, dunque, più positivo di quello abbastanza diffuso in Olanda secondo il quale Couperus non avrebbe creato altro che pupazzi in una scatola dorata (vedi anche M. Galle, *Couperus in de kritiek*, Amsterdam, 1963, *passim*).



d'Alfanie in *Les rois*). Per lui è comunque un diritto innato e naturale; non ha ragione di dubitarne<sup>82</sup>.

Come Frédérique d'Illyrie (*Les rois en exil*) e Wilhelmine d'Alfanie (*Les rois*), anche l'imperatrice Elisabeth crede ciecamente, in modo « adorabilmente ingenuo », nel diritto divino, che vede come quella « goccia di sacro sangue », quel « singolo atomo di deità » che « fa risplendere tutta l'anima »<sup>83</sup>.

Othomar, al contrario, come Hermann in *Les rois* e, aggiungo, come Othyris in *Helianthus*, non ci crede e dubita talvolta anche — ma non sempre<sup>84</sup> — dell'esistenza di Dio:

« Se esiste Dio, perché ingiustizia e miseria, e la nostra autorità per quale diritto? (...) quale diritto abbiamo di governare gli altri, milioni di uomini? ». Dimmelo, ma inizia dalle origini, non iniziare a ragionare dall'oggi, non da noi, ma dai nostri primi violenti, nostri tiranni; quale diritto avevano? e non è vero che il nostro diritto proviene soltanto da quello loro? »<sup>85</sup>.

Dubbi, questi, nutriti dalla lettura di libri sovversivi (Lassalle, Marx, Bakunin, l'anarchico liparese Zanti<sup>86</sup>), ma sono ragionamenti, comunque, contraddittori; non nascono da una scelta di parte ma sembrano valere soltanto per lui, prodotti forse dalla sfiducia nelle proprie capacità di essere sovrano. Infatti non sembrano valere nei confronti del fratello minore al quale vuole cedere i suoi diritti perché « è »

<sup>82</sup> Come si può desumere dai suoi atteggiamenti autoritari nei confronti sia del popolo che del principe ereditario, p. es. *Majesteit, passim*.

<sup>83</sup> Citato in Parte I, p. 60 da *Majesteit*, p. 422 del *Verzameld Werk*.

<sup>84</sup> In *Majesteit*, p. 449, si considera un credente.

<sup>85</sup> « Als God bestaat, waarom onrecht en ellende, en ons gezag, om welk recht? (...) welk recht hebben wij te heersen over anderen, over millioenen? Zeg het me, maar redeneer vanaf het begin, redeneer niet van achteren af: begin niet bij ons, begin bij onze eerste heersers, onze geweldenaars; welk recht hadden zij, en vloeit het onze alleen voort uit het hunne? » *Id.*, p. 417.

<sup>86</sup> *id.*, p. 416.

sovrano per carattere — rassomiglia al padre —, perché possiede « potere imperiale » (*keizerskracht*<sup>87</sup>), cosicché il trono gli sarebbe spettato come un « diritto naturale »<sup>88</sup>.

Valérie, la moglie di Othomar, crede, come sua madre Elisabetta e le altre regine dei Romanzi Regali, nel diritto divino ovvero, anche lei, nella santa goccia

« unica in tutti i loro pari di nascita e che sarebbe la loro forza in terra e il loro diritto davanti a Dio... »<sup>89</sup>.

Quanto alle fughe — vere o psichiche — dalle proprie responsabilità ricordate dai Leblond, esse sono presenti anche in *Majesteit* nel desiderio di Othomar di cedere i suoi diritti al fratello minore, vagheggiando di ritirarsi in un monastero per scrivere di storia<sup>90</sup>.

#### Sangue.

In Couperus, già il tema del diritto divino è collegato con quello del sangue che si presenta, così, in termini differenti dall'ottica classica degli altri Romanzi Regali. Altra cosa è, comunque, anche in Couperus, lo stato del sangue dal punto di vista fisiologico.

Quando l'imperatore Oscar viene assassinato, è detto, un pò cinicamente, che il suo:

« Non è sangue d'oro, ma di un rosso ricco. »<sup>91</sup>;

infatti, egli non soffre di mali imperiali ma è di sana e robusta costituzione, è giovane e forte<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> *id.*, p. 430.

<sup>88</sup> *id.*, p. 429.

<sup>89</sup> « die enig is in alle hun gelijken en die zijn zou hun kracht op aarde en hun recht voor God... ». *Id.*, p. 483. Vedi anche Parte I, p. 60 e *Majesteit* p. 422.

<sup>90</sup> *id.*, p. 426. Citato sotto, p. 45.

<sup>91</sup> « Geen gouden bloed: rijk rood bloed ». *Id.*, p. 476

<sup>92</sup> *id.*, p. 418.

Conosciamo invece la debolezza psicofisica di Othomar, ereditata dalla madre<sup>93</sup>.

Oltre alla debole salute di Othomar e di sua madre troviamo, come negli altri Romanzi Regali, anche bambini la cui vita è appesa ad un filo. Muore il fratello minore di Othomar, ragazzo peraltro robusto, soltanto per un colpo di freddo<sup>94</sup>. La figliola dell'anarchico, conte Zanti, famiglia di lontane radici.

« non potrebbe resistere ad un cambiamento di vita, a privazioni. Ma non vivrà a lungo, mia figlia... (...) Vede, non potrebbe seguirmi in tutto: ha troppo del passato nel suo povero sangue »<sup>95</sup>.

Il figlio stesso di Othomar, infine, è, anche lui, un pò malaticcio; lo troviamo spesso a letto con

« piccole malattie, raffreddori, un po' d'influenza »,

assistito dal cugino che, impaurito dell'idea di dover in caso prendere il posto di principe ereditario,

« sta sondando, con apprensione, la sua vitalità »<sup>96</sup>.

Per quanto riguarda i caratteri crudeli, bestiali o bizzarri che, secondo i Leblond, negli altri Romanzi Regali dell'epoca derivano dall'afflusso violento di sangue sregolato, una certa coincidenza sembrerebbe poter essere rintracciata nell'imperatore Oscar:

<sup>93</sup> Vedi Parte I, « L'eredità », pp. 58-60.

<sup>94</sup> *Majesteit*, pp. 426 segg.

<sup>95</sup> « Ze zou niet kunnen tegen een verandering van levenswijze, tegen ontbering. Maar lang zal ze niet leven, mijn kind... (...) Ziet u, ze zou niet kunnen: mij volgen in alles; want ze heeft het verleden te veel in haar arm bloed ». *Id.*, p. 311.

<sup>96</sup> (...) kleine ziektejes, verkoudheden, vlaagjes influenza (...). Aandachtig zag hij het kind aan, als om zijn levensvatbaarheid te peilen ». *Wereldvrede*, pp. 576, 577.

« Il fiato dell'imperatore eruppe, ansimando, dalle sue piene labbra sensuali; le vene si gonfiarono sulla bassa fronte romana; i forti pugni si serrarono. (...) I suoi occhi scintillanti erano piccoli, spietati. Myxila (il cancelliere, JK) fu colpito da sua rassomiglianza, in quel momento, a un ritratto di Wenceslas il Crudele »<sup>97</sup>.

Eppure non c'è inumanità né cinismo nella sua figura. È lui, infatti, ad impedire il suicidio del figlio (abbiamo già osservato che quella morte, invece, gli sarebbe convenuta<sup>98</sup>) e, tutto sommato, dice nella sua rabbia cose, dal suo punto di vista, abbastanza ragionevoli<sup>99</sup>. Rimane, dunque: un uomo sanguigno, iroso, con i piedi per terra, rigido ma non antipatico, duro forse, ma non crudele.

Anche la sua vita sessuale è normale — quel pò di infedeltà cade nel costume — e si è riappaciato con la moglie<sup>100</sup>.

In *Majesteit*, l'unica persona impura — per così dire —, la duchessa Alexa seduttrice di Othomar, si precipita, finita la relazione, nelle braccia del cattolicesimo. In *Wereldvrede* la moralità imperante viene controbilanciata dalle figure di Vera Zanti e del principe Edzard che, durante i sommovimenti, si divertono in un palazzo abbandonato: mangiano *paté*, bevono *champagne*, si baciano... e lei fa il bagnoschiuma<sup>101</sup>. « Più sozzo, più lurido, più innaturale, più bizzarro, più imperdonabile non è possibile », commentò un critico indignato<sup>102</sup>, ma rispetto ai romanzi francesi è un

<sup>97</sup> « Hijgend ging de adem van de keizer tussen zijn volle lippen van zinnelijkheid; de aderen zwollen dik op zijn laag Romeins voorhoofd; zijn sterke vuisten balden zich. (...) Zijn flonkerende ogen stonden klein, wreed. Het trof Myxila hoe hij op dit ogenblik gelek op een portret van Wenceslas de Wrede ». *Majesteit*, pp. 408, 409.

<sup>98</sup> Vedi « Amore-Odio (Padre) », Parte I, pp. 61-63.

<sup>99</sup> *Majesteit*, pp. 430-432.

<sup>100</sup> *id.*, p. 255.

<sup>101</sup> *Wereldvrede*, pp. 621-626. Vedi anche sotto, p. 50.

<sup>102</sup> « Vuiler, smeriger, onnatuurlijker, buitensporiger, onvergeeflijker kan het niet », G. Hulsman, *Louis Couperus*, Utrecht 1896, p. 107.

*rendez-vous* piuttosto innocente, forse anche perché l'atto dell'amore, scandaloso per un lettore dell'epoca, viene descritto in quattro parole senza alcun compiacimento verbale:

« Allora il principe baciò Vera e lei gli permise tutto (...) »<sup>103</sup>.

### Umanità

Come gli altri re dei Romanzi Regali e soprattutto Christian d'Alfanie, anche Oscar giudica sbagliato per un re o un suo erede nutrire sentimenti:

« Vediamo in ciò una certa tendenza all'ipersensibilità borghese, Othomar, che Lei, speriamo, imparerà a dominare con tutte le Sue forze. Un dolore (...) non deve *in nessun modo* intromettersi con gli alti interessi di Stato (...) »,

così scrive al figlio<sup>104</sup>.

Così in teoria. In realtà si può dedurre che non sia privo di sentimenti paterni perfino nei confronti di quel suo figlio meno amato:

« (...) non voglio giudicarti, perché tu sei diverso; non ci puoi fare niente. Sei, forse, più di questo tempo di me (...) 'Tese sua mano. Othomar la prese. E, continuò, con la grande lealtà che, nonostante sua superbia tirannica era al fondo della sua anima: non portare rancore di... parole che ti ho detto, Othomar. (...) ' »<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> « Dan zoende de prins Vera en zij stond alles toe (...) ». *Wereldvrede*, p. 622.

<sup>104</sup> « Wij zien er in zekere neiging tot een burgerlijke overgevoelighed, Othomar, die wij hopen, dat Gij zult leren beheersen met al de kracht, die in u is. Een verdriet (...) mag zich *in het minst* niet dringen vóór zaken van (...) groot staatsbelang (...) ». *Majesteit*, p. 393 (corsivo dell'autore).

<sup>105</sup> « (...) ik wil niet over je oordelen, omdat jij anders bent; je kan er niets tegen. Je bent misschien meer van deze tijd dan ik. (...) ' Hij stak zijn hand uit. Othomar greep die.

'En,' vervolgde hij met de grote loyaliteit, die ondanks zijn

Othomar, come sappiamo, ha un alto concetto della moralità e, oltre a dimostrarsi premuroso con la fidanzata<sup>106</sup> è pieno di misericordia per il popolo oppresso, caratteristica che abbiamo anche incontrato nel principe Hermann d'Alfanie in *Les rois* e in Othyris in *Helianthus*<sup>107</sup>.

E, per quanto riguarda le regine, come le altre nei Romanzi Regali<sup>108</sup>, anche l'imperatrice Elisabeth soffre della sua alta posizione per la continua paura di regicidi, e anche lei accetta il ruolo di donna che perdona e si sottomette:

« L'imperatrice Elisabeth aveva perdonato l'imperatore Oscar e aveva accettato la sua infedeltà come un fato »<sup>109</sup>.

Anche a lei, solo l'istinto della maternità dà il coraggio di opporsi al re; quando egli, in un accesso di rabbia, parla in modo insultante di Othomar, Elisabeth, contro l'imposizione dell'imperatore, comanda freddamente al cancelliere del Regno di seguirla fuori della stanza:

« ' Sua Maestà (...) dice queste cose del futuro imperatore di Liparia... e desidero che nessun suddito (...) senta tali cose, e Sua Maestà dice queste cose anche di *mio figlio*: perciò io stessa non le voglio sentire, Sire. ' »<sup>110</sup>.

Valérie, invece, pur soffrendo per un amore perduto, impossibile a causa del suo ceto sociale, si dedica con totale

tirannieke hoogheid het fond van zijn ziel was: ' laat geen rancune bij je blijven over ... woorden, die ik je gezegd heb, Othomar (...) ' » *Majesteit*, pp. 450, 451.

<sup>106</sup> *id.*, pp. 387, 401; Parte I, p. 65.

<sup>107</sup> Vedi sopra, pp. 22, 26.

<sup>108</sup> Vedi sopra, pp. 22, 23.

<sup>109</sup> « (...) keizerin Elisabeth had keizer Oscar vergeven en zich geschikt in zijn ontrouw als in een noodlot ». *Majesteit*, p. 255.

<sup>110</sup> « ' Uwe Majesteit (...) zegt dingen van de toekomstige keizer van Liparie ... en ik wens, dat géen onderdaan (...) zulke dingen hoort, en Uwe Majesteit zegt die dingen tevens van *mijn zoon*: ik wens ze daarom zelve niet te horen, Sire. ' (...) » *Majesteit*, p. 410.

abnegazione ai problemi esistenziali di suo marito Othomar<sup>111</sup>.

Colpisce, infine, seguendo le indicazioni dei Leblond, che casi di corruzione<sup>112</sup> non sono presenti in *Majesteit* o in *Wereldvrede*; è assente il motivo della vendita di onorificenze, di troni, di figlie, tutto si svolge, sotto quest'aspetto, nel modo più corretto possibile.

Possiamo concludere, senza entrare nel merito e analizzarne il perché, che Couperus, nei suoi Romanzi Regali, sembra aver moderato, nei confronti dei romanzi francesi, ogni aspetto che moralmente si possa giudicare negativamente. Non ha, infatti, sfruttato in nessun modo i fenomeni della corruzione; della superbia — quella di Oscar è, come abbiamo visto, controbilanciata dalla sua onestà e lealtà —; della crudeltà — sappiamo che l'immagine crudele che Oscar offre nella sua rabbia è ingannevole —; delle previsioni sessuali — Othomar è puritano<sup>113</sup>, Oscar non eccede nella lussuria, l'immagine passionale di Alexa sbiadisce un pò alla luce della sua seguente conversione, e lo scarno accenno all'atto d'amore tra Vera e Edzard ne toglie ogni sapore —.

Tuttavia, per soffermarsi su quest'ultimo aspetto, l'esclamazione indignata del succitato critico olandese<sup>114</sup>, che chiamò il Nostro anche un « lascivo Tiberio »<sup>115</sup>, fa capire che quei romanzi di Couperus, pur così come erano<sup>116</sup>, suscitavano già abbastanza scandalo, soprattutto in un ambiente religioso, condizionato talmente da una letteratura puritana con il conseguente retrofondo moralistico, da accogliere con

<sup>111</sup> Vedi Parte I, « Amore-Affetto (Moglie) », pp. 64-66.

<sup>112</sup> Vedi sopra, pp. 23, 24.

<sup>113</sup> Vedi sotto, pp. 42-45; vedi anche « Amore Fisico (Amante) », pp. 63, 64.

<sup>114</sup> Hulsman. Vedi sopra, pp. 35, 36, n. 102.

<sup>115</sup> Hulsman, *op. cit.*, p. 107.

<sup>116</sup> È da ricordare che romanzi francesi erano letti in Olanda da un'élite borghese (che ne vietò la lettura a mogli e figlie) in lingua originale; lo scandalo veniva dalla comparsa in lingua olandese di un libro « alla francese ».

sdegno anche quanto in un paese come la Francia sarebbe passato inosservato da parte del pubblico e della critica<sup>117</sup>.

Notiamo, invece, che gli aspetti più neutri: le concezioni dei re e delle regine sul diritto divino<sup>118</sup>; il sangue corrotto delle famiglie regali, soprattutto nei giovanissimi; l'abnegazione delle donne; sono tutti aspetti riscontrati dai Leblond nei Romanzi Regali francesi che si trovano ugualmente in *Majesteit* e *Wereldvrede*, che infatti, si fanno inserire perfettamente nel genere letterario.

Dobbiamo chiederci, ora, se questo inserimento sia interpretabile solo alla luce dell'affinità mentale e culturale di un contemporaneo che, sia pure casualmente, fiutava quanto si agitava nell'epoca, e soprattutto nella Francia letteraria, oppure se si debba presupporre in Couperus qualche influsso più diretto.

#### *Confronto con i Romanzi Regali precedenti.*

Quanto recepì Couperus del « genere » e fino a che punto conosceva i Romanzi Regali precedenti? Non abbiamo, nel Nostro, un'indicazione diretta di un eventuale debito contratto con colleghi romanzieri, come avviene in M. Donnay, che dedica il suo *Education de prince* « amicalement »

<sup>117</sup> Oltre Hulsman noto soprattutto le critiche moralistiche di J. Jansen, *Busken Huet, Schaepman, Couperus*, Groningen, 1907, e di W. van Nes, *Louis Couperus*, in « Ons tijdschrift », a. 2, n. 1 (1897), pp. 249 segg.; a. 2, n. 2 (1897), pp. 377 segg. Altre critiche di questo tenore si trovano in M. Galle, *Couperus in de kritiek*, Amsterdam, 1963, *passim*.

<sup>118</sup> A dimostrazione, comunque, della relatività di questo carattere neutro vedi il seguente *passus* da Hulsman, *op. cit.*, p. 89, che si preoccupa soprattutto della posizione di Othomar: « *Il libro respira uno spirito rivoluzionario ed è, da questo punto di vista, pericoloso in questi giorni di ribellione contro ogni autorità.* (*Het boek ademt een revolutionnairen geest, en is uit dit oogpunt gevaarlijk, in deze dagen van opstand tegen alle gezag*) (corsivo da Hulsman).

a Jules Lemaitre e allude, nel testo<sup>119</sup>, commentando gli utopistici tentativi falliti di Hermann, alla rappresentazione teatrale di *Les rois*, mentre osserva, alla fine del suo dramma, che il precettore del « suo » principe è « d'une école absolument opposée à celle d'Elysée Méraut, le précepteur de Zara »<sup>120</sup>, ambedue figure, come sappiamo, in *Les rois en exil* di Daudet; e d'altra parte Couperus aveva, quando scrisse i suoi Romanzi Regali, pochi predecessori: Daudet, *Les rois en exil*; Mendès, *Le roi vierge*; e Bourges, *Le crépuscule des dieux*, i cui libri, inoltre, non erano recentissimi<sup>121</sup>, mentre sappiamo, che la maggior parte dei Romanzi Regali furono pubblicati negli stessi anni 90<sup>122</sup>.

In *Majesteit* e *Wereldvrede*, di quei predecessori, ci sembra poter riscontrare alcune situazioni analoghe, oltre che riconoscere qualche singola figura che abbiamo già incontrato precedentemente e per la quale basterà, dunque, un solo accenno.

#### DAUDET

L'imperatrice Elisabeth di Couperus che nasconde, dietro la maschera della dignità, le sue apprensioni di madre timorosa di attentati contro la sua famiglia<sup>123</sup>:

« C'era in lei una paura nervosa, le stava attorno come una rete invisibile di infrangibili maglie. Quella paura era per suo marito, per i suoi figli (...) »<sup>124</sup>,

non è, in fondo, differente dalla regina Frédérique in Daudet, altrettanto degna e sconvolta dalle stesse paure; secondo le sue stesse parole:

<sup>119</sup> p. 170.

<sup>120</sup> *id.*, p. 264.

<sup>121</sup> Rispettivamente, ricordo, del 1879, del 1881, del 1884.

<sup>122</sup> Vedi sopra, n. 25.

<sup>123</sup> Vedi Parte I, p. 59.

<sup>124</sup> « Een nerveuze vrees was in haar, omving haar geheel als met een niet zichtbaar net van mazen, onbreekbaar. Die vrees was om haar man, haar kinderen (...) ». *Majesteit*, p. 244.

« Le couteau, les bombes, les bailes, tout est bon... On trahit, on assassine... En plein cortège de procession ou de fête, les meilleurs comme les pires, pas un de nous qui ne tressaille pas quand un homme se détache de la foule... (...). En sortant de son palais, qui peut être sûr d'y entrer? »<sup>125</sup>.

Così il figlio di Othomar, il debole principino duca di Xara, già consapevole del suo futuro ruolo, sembra il calco del coetano e quasi omonimo conte Zara<sup>126</sup> in Daudet, non solo per il suo contegno dignitoso:

« Non portava ancora l'uniforme, ma era il principe ereditario. Già nelle braccia della madre si era avvolto nella sua silenziosa dignità come in un mantello. »<sup>127</sup>;

« Le petit prince montrait une gravité de commande qui lui allait bien. »<sup>128</sup>;

« Ce courage d'enfant-roi qui de son futur métier savait déjà cela: bien mourir!... »<sup>129</sup>,

ma anche per la descrizione fisica:

« (...) il cinquenne duca di Xara, un bambino esile, con la fine seta morbida dei suoi capelli tagliati corti che scoprono una fronte straordinariamente spaziosa. »<sup>130</sup>;

« (...) l'enfant, un pauvre petit de cinq à six ans, aux traits tirés et marqués, les cheveux trop blonds, coupés ras comme après une maladie (...) »<sup>131</sup>.

Potrebbe anche darsi che Couperus, per i sovrani in *Majesteit* e *Wereldvrede*, si sia ispirato all'alta concezione

<sup>125</sup> *Les rois en exil*, p. 322.

<sup>126</sup> Zara: Xara!

<sup>127</sup> « Hij droeg nog geen uniform, maar hij was de kroonprins. Tot in de armen zijner moeder had hij zijn stil waardigheidje om zich heengetrokken, als een mantel ». *Wereldvrede*, p. 495.

<sup>128</sup> *Les rois en exil*, p. 416.

<sup>129</sup> *id.*, p. 326.

<sup>130</sup> (...) de vijfjarige hertog van Xara, een tener kind, de fijne vloszijde van zijn haar kortgeknipt en een vreemd hoog voorhoofd ontdekkend ». *Wereldvrede*, p. 429.

<sup>131</sup> *Les rois en exil*, p. 9.

della regalità in Daudet, espressa soprattutto, in un disegno psicologico assai sfumato, dalla regina Frédérique.

« Est-ce qu'une reine peut s'enfuir quand elle est outragée? Est-ce qu'elle peut plaider en séparation, donner cette joie aux ennemis du trône?... Non, au risque de paraître cruelle, aveugle, indifférente, il faut garder le front toujours droit pour y maintenir sa couronne. Et ce n'est pas orgueil, mais le sentiment de notre grandeur qui nous soutient. »<sup>132</sup>.

#### MENDÈS

Riscontriamo anche affinità tra la figura di Othomar e quella di Frédérick de Thuringe di Mendès. Ambedue i principi sono tipi inibiti con dei problemi sessuali, Frédérick in modo assai più manifesto di Othomar:

« En quelques minutes de contemplations effrayée, il avait, tout gonflé d'un immense dégoût, appris les vils mystères des sexes et la hideur sale de l'accouplement. Quoi! telle était la femme, et telle l'amour? (...) Tous (...) finissaient par être les porcs de la même auge! »<sup>133</sup>.

Othomar è, in realtà, un puritano e nella sua amante cerca, in fondo, soltanto consolazione:

« (...) e come con un serrato grido di disperazione, rauco di fame di consolazione, la chiamò con angoscia verso di sé... »<sup>134</sup>;

Avuta la chiave per il primo *rendez-vous*, questa gli brucia in tasca<sup>135</sup> e quando precedentemente entra dalla madre per la visita quotidiana, si fa il segno della croce, borbottando:

« Che Dio e Sua Madre mi perdonino! »<sup>136</sup>.

<sup>132</sup> *id.*, p. 130.

<sup>133</sup> *Le roi vierge*, p. 255.

<sup>134</sup> « (...) als met een doffe schreeuw van wanhoop, schor van honger naar troost, riep hij haar tot zich in radeloosheid... ». *Majesteit*, p. 322.

<sup>135</sup> *id.*, p. 339.

<sup>136</sup> « Moge God en Zijn Moeder mij vergeven! ». *Ibid.*

In realtà non crede mai di poter amare una donna:

« Credo di non avere la caratteristica per annullarmi con tutta l'anima in un sentimento per un'altra singola anima. (...) No, non credo che conoscerò mai quell'esclusivo sentimento. Sento piuttosto in me un sentimento grande, ampio, una pietà immensa per il nostro popolo »<sup>137</sup>.

Ambedue, scapoli, vengono spinti dalle madri a sposarsi per assicurare la continuità della Casata:

« (...) l'avenir est inquiétant. On se demande: 'Après Frédérick, qui règnera?' (...) Songe comme tout serait bien, au contraire, si le roi de Thuringe avait un héritier direct, ferme de corps et sain d'esprit (...)! »<sup>138</sup>.

« E su che cosa ha promesso di parlarmi? » « Su una cosa molto, molto importante », disse (la madre, JK) con un dolce sorriso. « Sul tuo matrimonio, Othomar. (...) Non abbiamo nessun altro che te, figlio mio e il nostro piccolo Berengar. E... papà trova che devi sposarti. Dobbiamo avere un principe ereditario (...) »<sup>139</sup>;

Othomar lo accetta, Frédérick si ribella al matrimonio:

« Je refuse, madame, et je ne tremblerai point. Que pouvez-vous contre moi? (...) Vous me prendrez mon trône, soit! Je garderai mon lit »<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> « Ik geloof (...) dat ik het element niet in me heb, met heel mijn ziel op te gaan in een gevoel voor een enkele andere ziel. (...) Neen, ik geloof niet dat ik dat exclusieve gevoel ooit zal kennen. Ik voel meer in me een groot, wijd, algemeen gevoel, een immens medelijden voor ons volk ». *Id.*, p. 398.

<sup>138</sup> *Le roi vierge*, pp. 200, 201.

<sup>139</sup> « En waarover beloofde u met me te spreken? » « Over iets heel, heel gewichtigs », sprak ze met een zachte glimlach. « Over jes huwelijk, Othomar. (...) We hebben niemand anders dan jou, mijn jongen en onze kleine Berengar. En ... papa vindt dat je daarom trouwen moet. We moeten een erfprins hebben (...) ». *Majesteit*, p. 340.

<sup>140</sup> *Le roi vierge*, p. 201.

Ambedue sono tipi psicologicamente femminili, Frédéric anche d'aspetto,

« ayant dans les yeux très bleus une profondeur de lac ou de ciel, — pareil à quelque belle femme — »<sup>141</sup>,

che attirano l'attenzione di donne con atteggiamenti generalmente considerati maschili negli approcci amorosi. In *Majesteit* è la duchessa a prendere le iniziative; del primo bacio, quando il principe Othomar è caduto inconscio nelle sue braccia:

« Allora (...) premette le labbra (...) sulla bocca di Othomar. Vi si soffermò un istante; i suoi occhi si chiusero; poi dette il suo bacio. »<sup>142</sup>;

del primo appuntamento:

« E quando rivedrò Sua Maestà? » sussurra. La domanda è fatta bruscamente e lo meraviglia (...). Lei vede la sua meraviglia e l'adora per la sua ingenuità. E i suoi occhi lo guardano con tanta insistenza, che egli risponde: « (...) Posso trovarla qua alle undici? »<sup>143</sup>

e del luogo di questo *rendez-vous*:

« In nome di Dio, Maestà! non qui, alle undici! Come sarebbe possibile! Ma... venga da... Dutri... »<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> *id.*, p. 161.

<sup>142</sup> « Toen (...) drukte zij die lippen op Othomars mond. Even verwijlde zij er; haar ogen sloten zich; toen gaf zij haar zoen ». *Majesteit*, p. 302.

<sup>143</sup> « En wanneer zie ik Uwe Hoogheid weer? » fluistert ze. De vraag is ruw gedaan en verwondert hem. (...) Ze ziet zijn verwondering en aanbidt hem om zijn naiveteit. En haar ogen zien hem zo dringend aan, dat hij antwoordt: « (...) Kan ik u om elf uur hier vinden? ». *Id.*, p. 337.

<sup>144</sup> « In godsnaam, Hoogheid; hier niet, om elf uur! Hoe zou dat kunnen...! Maar... kom bij... Dutri... » *Ibid.*

Frédéric viene, invece, addirittura assalito, prima dalla « fidanzata », poi dalla cantante Gloriane Gloriani, e le sue reazioni sono violentissime:

« Te voilà comme je te veux et comme je t'aime! » Et elle lui sauta au cou, lui mettant ses lèvres aux lèvres. Il bondit en arrière, les cheveux secoués, farouche, pareil à un homme qu'un vipère a mordu. « Oh! malheureuse folle, laisse-moi! »<sup>145</sup>;

« Mais elle, de ses mains, de sa bouche pleine de baisers, elle étouffait les cris du jeune roi, et elle le serrait toujours plus étroitement. Enfin (...) elle se dressa toute nue, éclatante et miraculeuse. « Vois! » dit elle, « lâche enfant! » Et comme il s'était détourné, cachant son visage entre deux rochers, elle se jeta sur lui. Elle poussa un cri et tomba en arrière, un poignard dans le flanc (...) »<sup>146</sup>.

Ambedue, volendo sottrarsi al compito regale, si immaginano la vita futura in assoluto ritiro. Othomar si propone di studiare in un monastero:

« (...) pensava che cosa avrebbe fatto, una volta liberato della porpora, si ricordò di suo zio Xaverius, abate in un monastero, e già si vedeva studiare, scrivere opere sulla storia e sulla sociologia... »<sup>147</sup>,

Frédéric sogna, a sua volta, un ritiro monastico religioso:

« Oui! le sort en était jeté! il fuirait à jamais la vie turbulente et sale dans la paix de la religion, dans les pures délices de l'amour divin. »<sup>148</sup>.

Ambedue si identificano, infine, con Gesù Cristo, Othomar in modo sottile per la funzione che ritiene di svolgere

<sup>145</sup> *Le roi vierge*, p. 210.

<sup>146</sup> *id.*, p. 327.

<sup>147</sup> (...) dacht hij er aan wat hij doen zou als hij (...) alle purper had afgeschud, herinnerde hij zich zijn oom Xaverius, die abt was van een klooster, stelde hij zichzelf voor, studerende, schrijvende werken over historie en sociologie... » *Majesteit*, p. 426.

<sup>148</sup> *Le roi vierge*, p. 277.

nei confronti del popolo<sup>149</sup>, Frédérick masochisticamente con un'imitazione di cattivo gusto, facendosi uccidere sulla croce nella Passione di Oberammergau:

« (...) un des soldats lui perça le coté avec une lance et aussitôt il en coula du sang... Alors tous les spectateurs du drame auguste se dressèrent dans l'épouvante! car, de la bouche du martyr, il était sorti un râle déchirant, un effroyable cri d'agonie! et, en même temps, la tête de Jésus, un instant redressée, retomba lourdement. Oh! cette clameur et ce geste étaient tels que l'art d'aucun acteur n'aurait pu les imiter! »<sup>150</sup>.

Come vediamo, ogni caratteristica, resa a fortissime tinte da Mendès, appare, invece, in Couperus molto stemperato, ma il nocciolo è identico.

La differenza decisiva tra i due principi è, comunque, la serietà in Othomar che riesce a vedere i suoi problemi sempre in relazione al suo « alto » compito, laddove la concezione di Frédérick, per le sue ossessioni sessuali, è assai limitata:

« Qu'était ce qu'un roi? Le ruffien couronné d'une immense maison publique. »<sup>151</sup>.

Affinità, quindi, e spunti che, senz'altro, autorizzano ad individuare una familiarità di Couperus col Romanzo Regale di Mendès, impressione che viene ancora rafforzata da un'analogia alquanto singolare.

Il primo descrive una troupe di attori e di attrici:

« C'était une espèce (...) de sans gêne, qui allait presque jusqu'au débraillé; les femmes, ne craignant pas de poser leurs fins coudes nus sur la table, riaient (...) »<sup>152</sup>;

Couperus, a sua volta, racconta che, alla corte della duchessa

<sup>149</sup> Vedi « Vita spirituale » in Parte I, pp. 74-78.

<sup>150</sup> *Le roi vierge*, p. 359.

<sup>151</sup> *id.*, p. 264.

<sup>152</sup> *id.*, p. 282.

Alexa, il *sans-gêne* va di moda<sup>153</sup> e descrive l'atmosfera durante un pranzo che

« tende verso (...) la bruschezza e il *sans-gêne* nella parola e nel gesto »,

cosicché la duchessa, benché si moderi per la presenza del principe,

« appoggia anche, a volte, ambedue i bei gomiti sulla tavola »<sup>154</sup>.

L'uso della stessa terminologia (bei, fini gomiti di donna), della stessa situazione (un gruppo di persone allegre attorno ad una tavola), di uno stesso comportamento di moda (il *sans-gêne*) è un collegamento che non può essere casuale e neppure derivare da un motivo, ma sarà necessariamente un « calco » e presuppone, quindi, una conoscenza dell'originale.

#### BOURGES

I maggiori punti di contatto rintracciamo, comunque, senz'altro tra i Romanzi Regali di Couperus e *Le crépuscule des dieux* di Bourges.

L'imperatore Oscar e il granduca Charles d'Este sono ben diversi: Oscar è moderato<sup>155</sup>, Charles d'Este un brigante sensuale e capriccioso. Però, quando si arrabbiano sono identici, non solo nelle reazioni fisiche:

<sup>153</sup> « (...) esclamò con indifferenza, con la sua voce bruscamente *sans gêne* che va di moda ». « (...) roept ze onverschillig uit, met haar stem van ruw *sans-gêne*, die in de mode is ». *Majesteit*, p. 285.

<sup>154</sup> « Een lichte familiariteit die (...) aanzweemt de (...) ruwheid en ongegeneerdheid in woord en gebaar, die de modetoon is aan het hof. (...) De hertogin (...) tempert zich nu, al zit ze ook wel eens met haar beide mooie ellebogen op tafel ». *Id.*, p. 282.

<sup>155</sup> Vedi sopra, p. 38.



« La fureur l'étouffait, lui étranglait la voix. (...) Et presque écumant de rage, il éclatait (...) »<sup>156</sup>;

« Come una bestia schiumante, selvaggia, camminò su e giù a passi pesanti, urlò come se il fiato non riuscisse a passare per la sua gola serrata. »<sup>157</sup>;

ma anche — e quest'ultimo si può considerare difficilmente un caso — nelle loro azioni d'ira:

« Tonnerre! En rencontrant à portée de sa main une pendule de vieux Saxe (...) le Duc le brisa contre le parquet (...) »<sup>158</sup>;

« Prese una statua di bronzo dalla mensola, davanti ad un alto specchio (...). (...) la gettò nel grande specchio che si frantumò fragorosamente. »<sup>159</sup>.

In un'altra scena Couperus si richiama più vagamente a Bourges, quando nello studio di Oscar padre e figlio si scontrano e lottano per impossessarsi della pistola che Othomar estrae, non per uccidere il padre ma per suicidarsi:

« Il colpo era partito; nel muro. Il sangue gocciolò dall'orecchio di Othomar. L'imperatore aveva afferrato il principe e gli aveva strappato la pistola con ancora cinque colpi in canna; anche il secondo colpo partì in quel breve momento di lotta; nel soffitto. »<sup>160</sup>;

invece, negli appartamenti di Charles d'Este, il figlio Otto mira al padre dopo il fallito tentativo di avvelenamento, e ha inizio uno scontro a fuoco tra i due:

<sup>156</sup> *Le crépuscule...*, p. 18.

<sup>157</sup> Als een schuimbekkend dier, wild, liep hij op en neer met zware stappen, krijste hij als kon de adem niet door zijn opgeschroefde keel komen ». *Majesteit*, p. 409.

<sup>158</sup> *Le crépuscule...*, p. 19.

<sup>159</sup> Een bronzen beeld nam hij op van de console, voor een hoge spiegel (...). (...) wierp hij het (beeld) in de grote spiegel, die kletterend (...) aan scherven viel ». *Majesteit*, pp. 410, 411.

<sup>160</sup> Het schot was afgegaan, in de muur. Het bloed drupte van Othomars oor. De keizer had de prins beetgepakt en hem het nog vijfmaal geladen pistool ontrukkt; ook het tweede schot ging in dat korte ogenblik van strijd af, in het plafond. *Id.*, p. 433.

« Un coup de pistolet partit. Otto (...) venait de tirer sur son père.

— Ah! traître! hurle le Duc, saisissant dans sa poche, son revolver. Une seconde balle passa à trois doigts par-dessus sa tête, tandis qu'il se baissait derrière son fauteuil. Il tira; Otto tournoya, tomba et resta comme mort (...). »<sup>161</sup>.

In Couperus, infatti, c'è tra padre e figlio un odio-amore<sup>162</sup>, in Bourges il padre ama, sì, la belva Otto, ma costui si è solo legato emozionalmente alla perfida Belcredi.

Troviamo anche dei parallelismi tra le varie coppie in Bourges e in Couperus.

Riconosciamo, per esempio, come simili un aspetto della relazione tra il principe Edzard e Vera Zanti in *Wereldvrede* a uno di quella tra il conte Franz e la sua *maîtresse* in *Le crépuscule...* L'uomo propone un matrimonio, con l'intenzione di non mantenere le sue promesse, mentre la donna finge di credergli con lo scopo di intrappolarlo, poi, ugualmente.

« Come posso andare via con te, Edzard; come posso abitare in qualche parte con te... ».

(...) Lei gli mise la risposta in bocca, ed egli tuttavia l'avrebbe data. Non era necessario dirle che non manteneva le promesse se dopo non gli convenivano più; del resto, così furba avrebbe dovuto essere da sola. (...)

'Come mia moglie... Vera!' sibilò con la sua voce da *flirt*. Ella gli sorrise: una grande gioia crebbe in lei. L'aveva detto e lei l'avrebbe costretto a mantenere la promessa »<sup>163</sup>.

<sup>161</sup> *Le crépuscule...*, pp. 294, 295.

<sup>162</sup> Vedi « Amore-Odio (Padre) », Parte I, pp. 61-63.

<sup>163</sup> « (...) Hoe kan ik ergens met je heengaan, Edzard; hoe kan ik ergens met je wonen... » (...) zij legde hem het antwoord in de mond, en toch zou hij het antwoord zeggen. Haar zeggen dat hij nooit beloften hield, als ze hem later niet mee schikten, dat was niet nodig; trouwens, zo slim moest ze ook maar uit zichzelf zijn. (...)

'Als mijn vrouw... Vera'. lispelde hij met zijn flirtstem.

Ze lachte hem toe: een grote blijdschap zwol in haar op. Hij had het gezegd, en zij, ze zou hem er wel aan houden ». *Wereldvrede*, p. 623.

Comunque, prima dell'eventuale matrimonio gli amanti Vera e Edzard non rinunciano a divertirsi, e il parallelismo, qui, si sposta da Franz e la sua *maîtresse*, alla relazione fra Otto e Giulia Belcredi, per esempio, nel modo in cui si divertono in una casa spoglia.

Nel vuoto palazzo dove Edzard ha i suoi appartamenti, nel crescente disordine di ogni stanza<sup>164</sup>,

« stavano là come bambini che giocano a nascondino. Nel palazzo, vuoto e spoglio, gli appartamenti del principe erano come un nido di lusso, e vi dimoravano totalmente soli, talvolta impauriti, talvolta baldanzosi come bambini. Era stata una idea del principe Edzard di essere per una volta molto allegri, di nascondersi là alcuni giorni, di portarsi di nascosto ghiottonerie e vino (infatti, si sazieranno di paté e di frutta e berranno *champagne*<sup>165</sup>, JK), e poi, insieme, senza servitù, senza nessuno, farci una festiccioia. Era delizioso! Si divertirono molto: fuori, in lontananza, sentivano sparare<sup>166</sup> e poi fingevano paura, come se fossero terrorizzati e si nascondevano dietro una tenda. E allora il principe baciava Vera e lei gli permetteva tutto: che importava, in fondo.»<sup>167</sup>.

« Au reste, que lui importait! »<sup>168</sup>,

pensa, con le stesse parole, anche Otto in *Le crépuscule...*

<sup>164</sup> *id.*, p. 626.

<sup>165</sup> *id.*, p. 622.

<sup>166</sup> In Lipara è scoppiata la rivoluzione.

<sup>167</sup> « waren zij daar als kinderen, die verstopptje spelen. In het lege holle paleis waren de appartementen van de prins als een nestje van weelde. En geheel alleen, soms bang, soms overmoedig als kinderen, huisden zij daar. Het was een idee van prins Edzard geweest, eens erg vrolijk te zijn, zich daar een paar dagen te verstoppen, er stillletjes binnen te smokkelen allerlei lekkernij, wijn en dan met hun beidjes, zonder bediening, zonder iemand, feest te vieren. Het was enig. Zij amuseerden zich zeer: buiten, ver-af, hoorden zij schoten, en dan deden zij even quasi-angstig, of ze heel bang waren en verborgen zich achter een gordijn. Dan zoende de prins Vera en zij stond alles toe: wat kwam het er eigenlijk op aan ». *Wereldvrede*, pp. 621, 622.

<sup>168</sup> *Le crépuscule...*, p. 203.

Lui e Giulia Belcredi si trovano nella casa, ancora tutta in disordine, che lei ha preso in affitto poco prima, e anch'essi combinano il saziarsi di cibi e vini:

« Après avoir mangé, surtout, repu de viandes et de vins, et tandis qu'il mordait goulûment aux fruits »<sup>169</sup>,

con l'amore fisico e l'allegria infantile:

« (...) c'est une après-dinée d'amour, de folies et de jeux d'enfant, et d'éclats de rire (...) »<sup>170</sup>;

« Tout en courant par la maison, ils se suivaient, s'appelaient, s'embrassaient, se rajustaient les habits ou bien se les dérangeaient par badinage (...) »<sup>171</sup>.

Ritroviamo anche dei paralellismi tra Otto e Giulia Belcredi da una, e tra Vera e il suo ex-marito anarchico Melena dall'altra parte, tutte persone sradicate, incapaci di vivere delle relazioni normali.

La prima coppia è chiaramente la più trista. Il demoniaco Otto è già stato coinvolto in ogni tipo di scandalo, l'ambiziosa Giulia non conosce scrupoli per togliere di mezzo coloro che le ostacolano la strada. Si amano nella loro somiglianza:

« Jamais elle ni lui n'avaient eu leurs pareils »<sup>172</sup>,

ma, nello stesso tempo, si odiano:

« Oh! je la hais! se disait Otto à chaque moment (...) »<sup>173</sup>,

sentimenti confusi che nascono dalla loro insoddisfazione,

<sup>169</sup> *id.*, p. 207.

<sup>170</sup> *id.*, p. 206.

<sup>171</sup> *id.*, p. 203.

<sup>172</sup> *ibid.*

<sup>173</sup> *id.*, p. 249.

dalla loro mente malata, dalle loro perenni delusioni in una vita che non offre loro mai la serenità:

« Et ainsi malades et inquiets, affligés de cuisants chagrins, déçus de leurs expériences, déçus de la vie qu'ils menaient et ne croyant plus à l'amour, avides d'infini, affamés d'un bonheur qu'ils ne rencontraient nulle part, néanmoins, malgré ces dégouts, cet ennui, cette lassitude, Otto e Giulia s'aimaient d'une manière inexprimable. »<sup>174</sup>

Vera, invece, meno profonda, meno perversa, meno cattiva, anche, di Giulia Belcredi, è solo una farfalla egoista che tenta di far tornare bene i suoi conti, senza, per questo, tramare la fine di chi le dà fastidio; dalla Comune anarchica del padre tutto si è svolto per lei pianamente nella sua arrampicata sociale. Il suo ex-marito Melena è, invece, rimasto fedele ai suoi ideali precedenti e, nonostante il suo fanatismo, ci fa un'impressione coerente; la connotazione negativa, che avrà avuto presso i lettori del tempo, sarà derivata soprattutto dalle sue idee e le implicazioni che esse rappresentavano.

Anche Vera e Melena sono, dunque, a modo loro sradicati, fuori di un contesto sociale che li appoggi, soli, nevrotici e, in fondo, uguali.

« Era strano, ma sembravano accoppiarsi bene. Tutti e due facevano trasparire una delicatezza dei nervi, sembravano essere provvisti di strumenti sensibili, e in entrambi era anche chiaro che quella finezza portava una crepa: qualche cosa che era rotta e confusa. Si capiva che si erano trovati nella vita, e che le loro vite erano state coinvolte. La loro somiglianza era stata il loro fato. »<sup>175</sup>

<sup>174</sup> *id.*, p. 251.

<sup>175</sup> « Het was heel vreemd, maar zij schenen als bij elkaar te passen. Zij lieten beiden doorschemeren een fijnheid van zenuwen: iets delicaat bewerkteuigds en bij beiden was eveneens duidelijk te zien een barst in deze fijnheid: iets dat gebroken was en in de war. Het was te begrijpen, dat zij elkaar gevonden hadden in het leven en hun levens in elkaar hadden verward. Hun gelijkheid was hun noodlot geweest ». *Wereldvrede*, p. 546.

Si sono amati follemente, e adesso si odiano.

« Sembrava che avrebbero potuto trovarsi in un grande amore, perfino con quella crepatura, se non avessero coltivato un tale grande odio tra di loro (...). »<sup>176</sup>

Ma un certo momento Vera sente l'impulso di abbracciare Melena<sup>177</sup>, mentre, in un altro momento, anche quest'ultimo esprime i suoi sentimenti bivalenti:

« (...) ti odio per tutto, per tutto il tuo modo di vivere e per tutto il tuo modo di essere. Ma non ti voglio lasciar perdere. Perché ti odio, ma ti amo anche, ti amo pazzamente (...) »<sup>178</sup>.

E, come per sottolineare l'uguaglianza della struttura psichica e, di conseguenza, della relazione di ciascuna coppia, quando, in un momento di estrema disperazione, Otto crede di essere lasciato da Giulia e Melena sa di essere definitivamente abbandonato da Vera, le vediamo entrambe lottare aspramente; l'uomo afferra la donna:

« (...) il se jeta si violemment sur Giulia qu'il la fit trébucher et tomba avec elle (...) »<sup>179</sup>;

« Ferocemente la prese, e la scosse (...) »<sup>180</sup>,

ed essa, difendendosi disperatamente, morde la mano dell'uomo:

« (...) en luttant avec une rage qui ne peut se dire. Il la

<sup>176</sup> « Het scheen alsof zij elkaar in grote liefde hadden kunnen vinden, zelfs met die barst, zo zij niet zulk een grote haat jegens elkaar hadden aangekweekt (...) ». *Id.*, p. 632.

<sup>177</sup> *id.*, p. 602.

<sup>178</sup> « Ik haat je om alles, om je hele leven en om je hele zijn. Maar ik wil je niet opgeven. (...) Want ik haat je, maar ik hou ook van je, ik hou dol van je (...) ». *Wereldvrede*, pp. 633, 634.

<sup>179</sup> *Le crépuscule...*, p. 257.

<sup>180</sup> « Woest pakte hij haar beet, en hij schudde haar (...) ». *Wereldvrede*, p. 638.

serrait de plus en plus; tout à coup, elle le mordit cruellement à la main droite.»<sup>181</sup>;

«Lottavano. (...) Lei gli morse le mani (...)»<sup>182</sup>

Sono tutti motivi presenti in Couperus che indicano con certezza la sua attenta lettura di *Le crépuscule des dieux* di Bourges.

Inoltre sono presenti, nei Romanzi Regali dei due scrittori, anche altre analogie, sia pure meno manifeste. La conversione al cattolicesimo della duchessa Alexa<sup>183</sup>, alla fine della sua relazione con Othomar, potrebbe ricordare quella di Christiane dopo la morte del suo fratello-amante Hans Ulrich<sup>184</sup>. Il metodo di Bourges di inserire nell'azione informazioni per mezzo di giornali o riviste illustrate (il Duca legge, in un giornale italiano, la storia della trappola matrimoniale organizzata a suo figlio Franz a Roma<sup>185</sup>; nello stesso modo egli saprà anche di un suo imbroglio al gioco<sup>186</sup>; e si diventerà sulle vicende scandalose dell'altro figlio Otto apprendendole da un articolo illustrato con fotografie<sup>187</sup>; ecc.) è usato anche da Couperus: Valérie saprà della fuga del suo amato Von Lohe Obkowits con la cantante Estelle Desvaux gettando uno sguardo casuale su alcuni giornali<sup>188</sup>; e il luogo e il mese del prossimo matrimonio di Othomar e Valérie ci viene comunicato dalla loro lettura di un articolo sul loro fidanzamento<sup>189</sup>.

Altri accostamenti possono essere casuali come, per esempio, quello del cane di Othomar, Djalo, al quale il principe confida i suoi problemi regali:

<sup>181</sup> *Le crépuscule...*, p. 257.

<sup>182</sup> «Zij worstelden. (...) Zij beet in zijn handen (...)». *Wereldvrede*, p. 638.

<sup>183</sup> *Majesteit*, pp. 452-456.

<sup>184</sup> *Le crépuscule...*, pp. 238 segg.

<sup>185</sup> *Le crépuscule...*, p. 181.

<sup>186</sup> *id.*, p. 278.

<sup>187</sup> *id.*, p. 172.

<sup>188</sup> *Majesteit*, p. 375.

<sup>189</sup> *id.*, pp. 397, 398.

«Djalo, cosa è buono, come dev'essere il mondo? Ci devono essere dei re e degli imperatori, Djalo, o dobbiamo andarcene tutti?»<sup>190</sup>,

che ricorda, volendo, il Turlù di Otto<sup>191</sup> o César di Charles d'Este che mangerà l'arancia avvelenata<sup>192</sup>.

Così come non dovrebbe addebitarsi alla lettura di Bourges, non costituendo una novità nella letteratura romantica del secolo, il ricorrere da parte di entrambi all'equiparazione fra le condizioni del tempo e l'intreccio; per es. in Couperus nuvole nere<sup>193</sup>, temporale<sup>194</sup>, piogge ininterrotte<sup>195</sup>, inizio di pioggia<sup>196</sup>, violacea notte gravida di temporale<sup>197</sup> in momenti determinanti, e in Bourges, fra l'altro, la luna sinistra sulla neve chiara<sup>198</sup>, piogge ininterrotte<sup>199</sup>, un cielo «strano» dopo pioggia e tempeste<sup>200</sup>, temporale<sup>201</sup>, ecc.

Rimangono pochi motivi, non evidenziati dai Leblond, che sono presenti, oltre che in Couperus, sia in Bourges che in Mendès e in Daudet, due dei quali, per anticipare il nostro discorso<sup>202</sup>, sono rintracciabili anche nel romanzo di Lemaitre, contemporaneo, come sappiamo, a quello di Couperus.

Caratteristico fra questi è il legame che fa accompagna-

<sup>190</sup> «Djalo, wat is goed, hoe moet de wereld zijn? Moeten er koningen en keizers zijn, Djalo,... of moeten we maar allemaal weggaan?». *Majesteit*, p. 420.

<sup>191</sup> *Le crépuscule...*, pp. 215, 217.

<sup>192</sup> *id.*, p. 294.

<sup>193</sup> *Majesteit*, p. 243.

<sup>194</sup> *id.*, p. 251.

<sup>195</sup> *id.*, pp. 263, 264.

<sup>196</sup> *id.*, pp. 380, 381.

<sup>197</sup> *id.*, p. 635.

<sup>198</sup> *Le crépuscule...*, p. 136.

<sup>199</sup> *id.*, p. 263.

<sup>200</sup> *id.*, p. 251.

<sup>201</sup> *id.*, pp. 291, 292.

<sup>202</sup> Sui parallelismi tra *Majesteit* e *Wereldvrede* di Couperus e *Les rois* di Lemaitre torneremo nel seguito di quest'articolo.

re i nobili con *femmes fatales*, in genere di teatro. Sono, queste ultime, personaggi circondati da un alone « piccante » e di « peccato », donne che sanno amare e odiare, donne con un passato che ha sollevato scandalo, donne che richiamano l'atmosfera del camerino, di ammiratori, di fiori e regali, o donne snervate, lussuose, calcolatrici. Per i romanzieri francesi il mondo del teatro e del peccato, con i suoi classici accessori, è evidentemente strettamente collegato a quello delle vecchie case regali in decadenza: l'ex-re Christian d'Illyrie passa molte delle sue serate in quell'ambiente, prendendosi, per un periodo, l'attrice Amy Ferrat come amante<sup>203</sup>; il duca d'Este, prepotente e sensuale, e poi anche suo figlio, scelgono come *mâîtresse* la celebre cantante Giulia Belcredi<sup>204</sup>; mentre è ancora una cantante la ninfomane Gloriane Gloriani che, con la violenza, tenta di sedurre il femminile re Frédérick de Thuringe<sup>205</sup>.

In Couperus, l'intromissione di queste figure (donne come la superficiale cantante Estelle Desvaux, la perfida Vera Zanti), appare come una concessione alla moda francese, anche se sappiamo che nel tono complessivo dei suoi due romanzi i costumi morigerati prevalgono<sup>206</sup>: l'imperatore Oscar, dopo alcuni amori giovanili, torna per sempre dalla moglie<sup>207</sup>, mentre Othomar, dopo l'iniziazione all'amore da parte della duchessa Alexa, in *Majesteit*, non ha, in *Wereldvrede*, il minimo contatto diretto con donne perfide; la presenza di queste è avulsa dallo schema centrale del romanzo e sembra limitarsi a controbilanciare tutto quell'idealismo sulla pace universale.

Altrettanto usuale e rintracciabile in tutti gli autori citati è la concezione che la popolarità di un re presso il popolo e l'amore del sovrano per esso dipendano dalla reciproca conoscenza personale.

<sup>203</sup> *Les rois en exil*, p. 125.

<sup>204</sup> *Le crépuscule...*, pp. 44 segg., 197 segg.

<sup>205</sup> Vedi sopra, p. 45.

<sup>206</sup> Vedi sopra, pp. 38, 39 sui costumi morigerati; vedi anche Parte I, p. 57.

<sup>207</sup> Vedi sopra, pp. 35, 38. *Majesteit*, p. 255.

Frédérique ha paura per il popolo e, quando può, l'evita:

« Vous ne l'aimez-pas, ou plutôt vous ne le connaissez pas... »<sup>208</sup>;

Frédérick de Thuringe riceve, dalla madre, il consiglio di mostrarsi di più al popolo:

« Comment veux-tu qu'ils t'aient, s'ils ne te connaissent pas? »<sup>209</sup>;

anche in Lemaitre il popolo smette di amare Hermann quando non lo vede più:

« Tout d'abord, ces largesses avaient encore accru sa popularité. Mais il n'avait pas su l'entretenir, ne se montrant jamais au peuple (...). »<sup>210</sup>;

e così pure Othomar, dopo la rivoluzione, è consigliato di farsi vedere dappertutto nel paese, per riaffermare la sua popolarità; infatti il popolo

« Sa che il suo imperatore l'ama profondamente, ma vuole vedere, sentire, toccare quel sovrano. »<sup>211</sup>.

Il Duca d'Este, a sua volta, non si accontenta di farsi vedere, ma cerca di offrire al popolo occasioni di svago

« pour forcer les acclamations, et tâcher de se ramener quelque semblant de popularité. »<sup>212</sup>.

Un terzo e ultimo motivo su cui soffermarsi per la sua peculiarità è quello della « festa guastata », il cui anda-

<sup>208</sup> *Les rois en exil*, pp. 225, 226.

<sup>209</sup> *Le roi vierge*, p. 199.

<sup>210</sup> *Les rois*, p. 156.

<sup>211</sup> *Wereldvrede*, pp. 655-660; « Het weet wel, dat zijn keizer het innig liefheeft, maar het wil die vorst zien, horen, voelen ». *Id.*, p. 656.

<sup>212</sup> *Le crépuscule...*, p. 8.

mento si sviluppa sempre nello stesso modo. Prima vengono evidenziate tutte le attribuzioni della prosperità: l'allegria, la salute, la gioventù, la speranza, la ricchezza, lo sfarzo, il potere. In Daudet, per es., gli esiliati d'Illyria celebrano al loro festa nazionale che è, in realtà, la festa d'addio prima di partire per la riconquista della loro patria; lo scrittore si sofferma a lungo sulla descrizione dell'ambiente: il palazzo, le decorazioni, le illuminazioni, la musica, e soprattutto la bellezza della gioventù presente, la *fine fleur* della nobiltà<sup>213</sup>. In Bourges, meno umano, più esuberante, troviamo la stessa confezione nel descrivere una serata all'opera in onore del compleanno del Duca: illuminazioni, fontane, fuochi artificiali, carrozze dorate per i membri della famiglia ducale, e il Duca fiero delle generali acclamazioni, dei suoi bei, giovani figli, della fedele nobiltà, consapevole che

«il était bien le fils d'une race de dieux»<sup>214</sup>.

In Lemaitre un ballo in occasione della delega del potere al principe ereditario: luce elettrica, grandi sale, uniformi scintillanti, donne con spalle nude,

«et de rapides échanges d'étincelles entre les diamants des femmes et les plaques des danseurs.»<sup>215</sup>.

In Couperus un ballo in onore degli ospiti siriani, un «bal blanc» anche esso con luce elettrica, di cui ricordiamo, proprio come in Lemaitre, la descrizione dei «milioni di scintilli sulle lisce sfaccettature dei gioielli, sull'oro delle uniformi»<sup>216</sup>.

Poi, la svolta.

In Daudet è solo il cambiamento di stato d'animo di Elysée Méraut dopo un discorso disincantante col suo vecchio maestro;

<sup>213</sup> *Les rois en exil*, pp. 345-356.

<sup>214</sup> *Le crépuscule...*, pp. 1-17.

<sup>215</sup> *Les rois*, pp. 51, 52.

<sup>216</sup> Citato in Parte I, pp. 54, 55, da *Majesteit*, pp. 351, 352.

«Il sentait une immense pitié pour toute cette jeunesse vaillante qui, si gaiement, s'appêtant à aller combattre sous des chefs désabusés; et déjà la fête, son train confus, ses lumières voilées, disparaissaient pour lui dans la poudre d'un champ de bataille, la grande mêlée de désastre où l'on ramasse les morts inconnus.»<sup>217</sup>.

In Bourges arriva la notizia dell'invasione dei Prussiani, le festività vengono interrotte al momento culminante per dar luogo ad una fuga affrettata della famiglia ducale<sup>218</sup>. Anche in Lemaitre le festività si interrompono dopo il dispaccio che porta la notizia di una rivoluzione in Inghilterra<sup>219</sup>. In Couperus, infine, esplose una bomba in un'ala del palazzo; l'imperatore decide, però, di continuare il ballo che, così, si tramuta in una danza macabra ancora più che in Daudet (dove la trasformazione era solo una visione di Méraut)<sup>220</sup>.

La svolta, in questi libri, ha una doppia funzione; sia quella di prefigurare lo svolgimento dei temi nei libri, di predire, di avvertire sugli sconvolgenti avvenimenti che seguiranno, sia quella puramente simbolica di indicare che dietro le quinte di quell'esuberante ricchezza, di quel potere e di quella sicurezza si cela uno sfacelo sempre più difficile da nascondere.

Come, dunque, l'elencazione degli elementi ricorrenti del genere ha dimostrato chiaramente l'appartenenza di *Majesteit* e *Wereldvrede* allo stesso, così un confronto di essi con i Romanzi Regali francesi precedenti a loro ci ha permesso di stabilire che Couperus senz'altro, per la preparazione di *Majesteit* e, poi, di *Wereldvrede*, si è messo al corrente degli altri *specimina* del genere già esistenti, che ne ha tratto indicazioni e suggerimenti per alcuni concetti, personaggi e situazioni. Penso si possa affermare, allora, che

<sup>217</sup> *Les rois en exil*, pp. 361, 362.

<sup>218</sup> *Le crépuscule...*, pp. 17 segg.

<sup>219</sup> *Les rois*, pp. 74-77.

<sup>220</sup> *Majesteit*, pp. 354-357; vedi anche Parte I, pp. 55, 56.

soltanto un'analisi critica rivolta esclusivamente al contesto letterario nederlandese e non allargata al panorama culturale europeo dell'epoca poteva creare tanto imbarazzo nella loro collocazione<sup>221</sup> e farli considerare, quindi, unici, « comparabili a niente »<sup>222</sup>.

(Segue).

JEANNETTE E. KOCH PICCIO

<sup>221</sup> Vedi Parte I, « Considerazioni della critica letteraria sui Romanzi Regali », pp. 44-52.

<sup>222</sup> Vedi sopra, n. 16.

L'ALTO, IL BASSO, LA SEPIA E LA SPIRALE  
STUDIO SULLE VARIANTI A DUE LIRICHE  
DI GUNNAR EKELOF

I

0. Non in appendice, ma come introduzione a un'analisi di testi specifici, e soprattutto per lasciare presentarsi e descriversi qui la poesia di Gunnar Ekelöf (1907-1968), riporto in ordine cronologico i testi a cui servirà riferirsi sistematicamente.

*sömn och tomhet jämna  
andedrag*

*sonno vuoto respiri regolari*

natten faller sakta utan vingar  
fåglarna slocknar i luften  
vingarna faller till marken  
tystnaden öppnar vinden och vingar  
garna tystnar  
stenarna sluter sig  
blommorna slocknar sakta  
vinden tystnar i natten och stenarna  
slutar  
(då drömmen glasklar öppnade  
ditt öga  
såg du hur blommorna  
lutade sig mot stenarna)

cade lenta e senza ali la notte  
si spengono in aria gli uccelli  
cadono a terra le ali  
il silenzio apre il vento, fanno  
silenzio le ali  
si chiudono i sassi  
si spengono lenti i fiori  
il vento fa silenzio nella notte,  
i sassi finiscono  
(quando ti ha aperto gli occhi  
il limpido sogno di vetro  
hai visto i fiori  
chinarsi verso i sassi)

(sent på jorden, 1932)

*En värld är varje människa*

En värld är varje människa, be-  
folkad  
av blinda varelser i dunkelt  
uppror  
mot jaget konungen som härskar  
över dem.  
I varje själ är tusen själar fångna  
i varje värld är tusen världar  
dolda  
och dessa blinda, dessa undre  
världar  
är verkliga och levande, fast ofull-  
gångna  
så sant som jag är verklig. Och vi  
konungar  
och furstar av de tusen möjliga  
inom oss  
är själva undersåtar, fångna  
själva  
i någon större varelse, vars jag  
och väsen  
vi lika litet fattar som vår över-  
man  
sin överman. Av deras död och  
kärlek  
har våra egna känslor fått en  
färgton.

Som när en väldig ångare passe-  
rar  
långt ute, under horisonten, där  
den ligger  
så aftonblank. Och vi vet inte om  
den  
förrän en svallvåg når till oss  
på stranden,  
först en, så ännu en och många  
flera  
som slår och brusar till dess  
allt har blivit  
som förut. — Allt är ändå annor-  
lunda.

*È un mondo ognuno di noi*

E un mondo ognuno di noi, po-  
polato  
di esseri ciechi in oscura rivolta  
contro l'io re che li assoggetta.

Ogni anima imprigiona mille  
anime  
ogni mondo nasconde mille mon-  
di  
e quei mondi ciechi e inferiori  
sono reali e vivono, benché siano  
incompiuti,  
vero come sono vero io. E noi, re  
e principi dei mille possibili den-  
tro di noi  
siamo anche noi sudditi e prigio-  
nieri  
dentro un essere maggiore, di cui  
non concepiamo  
l'io e l'essenza, come non li con-  
cepisce  
del suo superiore il nostro supe-  
riore.

Della loro morte, del loro amore  
si colorano e risuonano anche le  
nostre sensazioni.

Come accade al passaggio di qual-  
che immenso piroscifo  
lontanissimo, oltre l'orizzonte che  
si stende  
lucente per la sera. Non ne sap-  
piano niente  
finché un'ondata non viene a rom-  
persi a riva  
dove stiamo, una sola all'inizio,  
poi una seconda  
e molte altre a irrompere e a ru-  
moreggiare  
finché tutto torna come prima.  
Ma niente è più come prima.

Så grips vi skuggor av en sällsam  
oro  
när något säger oss att folk har  
färdats  
att några av de möjliga befriats.      Così ci afferra, ombre che siamo,  
una strana inquietudine  
quando qualcosa ci dice che c'è  
stato un viaggio  
che fra i possibili qualcuno è sta-  
to liberato.

(Färjesång, 1941)

*Samothrake**Samotracia*

(Tr. di S. DE CESARIS EPIFANI, in: M. GABRIELI, *Cinquant'anni di poesia nordica*, Quaderni degli Annali, sezione germanica, IV, pp. 218 sgg.).

När min tid blir  
skall jag ta min plats  
på förligaste bänken  
tills nästeman avlöser mig:

Quando sarà il mio turno  
prenderò posto sul banco estremo  
di prua  
finché non venga il successivo a  
darmi il cambio.

Då flyttas jag akteröver.  
Aldrig når jag till aktern,  
aldrig till platsen vid styråran.  
Aldrig når jag ens mittskepps.  
(Finns det en styråra?  
Finns det ett mittskepps?)  
Min plats är här bland roddarna,  
här bland de taktfast roende.

Allora mi sposteranno a poppa  
ma non raggiungerò mai la poppa  
mai il posto del timoniere  
mai il punto mediano della nave  
(Esiste un timone?  
Esiste un punto mediano?)  
Il mio posto è qui tra i rematori  
tra quelli che remano con ritmo  
serrato

Jag vet ingen annan plats.

non conosco altri posti.

O taktfast taktfast!  
O min årtull, jag sliter dig takt-  
fast!

O ritmo serrato ritmo serrato.  
Mio scalmio con ritmo serrato ti  
strappo.

Finns inget hjälpande segel?  
Stort är dödens skepp,  
ändlös raden av åror,  
kanske finns där ett segel —  
Molnen är segel!  
Vem halar an skoten?  
Vem halar an brassarna?  
Det gör någon annan.  
O taktfast taktfast  
ror jag mitt skepp i hamm.

Ma non c'è una vela ausiliaria?  
Grande è la nave della morte  
fila infinita di remi  
forse laggiù si trova una vela.  
Le nuvole sono vele!  
Chi borda la vela?  
Chi borda la scotta?  
Altri, altri lo fanno.  
O, ritmo serrato ritmo serrato  
remo la mia nave in porto.



Vi som ror främst  
är närmast till segern,  
till henne, den mäktiga jungfrun  
okuvligt skridande fram  
i den väldiga vindens veck,  
huvudlös, armlös  
ändå en oskärad jungfru  
skridande före oss  
genom leden av vidunder  
som skeppets ögon skådar.

O taktfast taktfast!  
O min årtull, jag sliter dig takt-  
fast!

Finns ingen hamn där förut?  
Stort är dödens hav,  
ändlös raden av vågor,  
kanske finns där en hamn —  
I molnen är lockande hamnar!

Vem gör fast trossen?  
Vem går i land bland de höga  
husen  
tigande, undrande, ändå i hamn?

Det gör någon annan.  
O hamn hamn!  
Vi sjunger om hamn.

Vi som ännu ror främst  
är de närmaste till dig Nike!  
Snart flyttas vi djupare in  
i de dödas skara  
men ännu slår oss om kinden  
din veckrika mantel:

Sträck ut buckanjärer!  
Lettres de marque! Fribytare!  
Hellener! Fenikier!  
Kretenser! Paddlande egyptier!  
Paddlande urskogsinvånare

Noi che remiamo tra i primi  
noi siamo i più vicini alla vittoria  
a lei, vergine possente  
che indomita avanza  
nelle pieghe del vento impetuoso  
senza testa né braccia  
eppure vergine non violata  
che ci precede  
attraverso moltitudini di prodigi  
che gli occhi della nave contem-  
plano.

O ritmo serrato ritmo serrato!  
O mio scalmio con ritmo serrato  
ti strappo.

Ma non c'è nessun porto laggiù?  
Grande è il mare della morte  
fila infinita di onde  
forse c'è un porto laggiù.  
Tra le nuvole porti pieni di lu-  
singhe!

Chi lega la gomena?  
Chi sbarca tra le alte case

stupefatto in silenzio ma pure in  
porto?

Altri, altri lo fanno.  
O porto o porto!  
Cantiamo del porto.

Noi che ancora remiamo tra i  
primi  
siamo i più vicini a te, Nike.  
Presto saremo spinti più all'in-  
terno  
tra le schiere dei morti  
ma ancora il tuo ventilato man-  
tello

ci batte sulla guancia.

Avanti bucanieri!  
Lettres de marque! Pirati!  
Elleni! Fenici!  
Cretesi! Pagaianti egizi!  
Pagaianti abitatori delle foreste  
primigenie

och längre akteröver  
ni crawlade, ni simmande —

O taktfast taktfast!  
O min årtull, jag sliter dig takt-  
fast!

Finns det en seger?  
Lång är tiden,  
ändlös är raden av tider,  
kanske finns där en seger —  
Jungfru, du är vår seger!  
Vem har ägt dig?  
En annan, alltid en annan.  
Ändå är du vår seger!  
Du är oss segel och hamnar och  
moln

och du är vår seger,  
jungfru bland molnen i storm!  
O taktfast taktfast  
trofast  
ror vi ditt skepp i hamn.

(Färjesång, 1941)

*Absentia animi*

Om hösten  
Om hösten när man tar avsked  
Om hösten när alla grindar står  
öppna  
mot meningslösa hagar  
där överkliga svampar ruttar  
och vattenfyllda hjulspår är på  
väg  
till intent, och en snigel är  
en trasig fjärl är på väg  
till intet, som är en avblommad  
ros  
den minsta och fulaste<sup>1</sup>. Och har-  
krankarna, de dumma  
djävlarne<sup>1</sup>,  
skörbenta, rusiga i lampans sken  
om kvällen

e più avanti a poppa  
voi che battete il crawl voi che  
nuotate.

O ritmo serrato ritmo serrato!  
Mio scalmio, ti strappo con ritmo  
serrato!

Esiste una vittoria?  
Lungo è il tempo  
fila infinita di tempi  
forse c'è una vittoria laggiù.  
Vergine tu sei la nostra vittoria.  
Chi ti ha posseduto?  
Altri, sempre altri.  
Eppure tu sei la nostra vittoria.  
Tu ci sei vela e nuvola e porti

e tu sei la nostra vittoria  
vergine tra nuvole tempestose.  
O ritmo serrato o ritmo serrato  
con ritmo fedele  
remiamo in porto la tua nave.

*Absentia animi*

D'autunno  
D'autunno quando ci si dice addio  
D'autunno quando si spalancano  
tutti i cancelli  
su pascoli senza senso  
dove marciscono funghi irreali  
e solchi di ruote riempiti d'acqua  
si avviano  
al niente, e una lumaca si avvia  
una farfalla lacera si avvia  
al niente, che è una rosa sfiorita  
la più piccola, la più brutta. E  
quei poveri diavoli stupidi  
di zanzaroni  
con quelle zampe fragili, ubria-  
chi la sera nel chiarore  
della lampada

<sup>1</sup> Cfr. A. STRINDBERG, *Indiansommar* in *Dikter på vers och prosa*.

och lampan själv som susar ty-  
nande  
om ljusets intiga hav, tankens  
polarhav

i långa böljor  
tyst frasande skum

av serier dividerade med serier  
ur intet genom intet till intet  
sats motsats slutsats abrasax  
abrasax Sats  
(som ljudet av en symaskin)

Och spindlarna spinner i tysta  
natten sitt nät  
och syrsorna filar  
Meningslöst.  
Overkligt. Meningslöst.

#### Om hösten

Det prasslar i min dikt  
Ord gör sin tjänst och ligger där

Damm faller över dem, damm  
eller dagg  
tills vinden virvlar upp och lägger  
ner (dem)

(och) annorstädes  
den som partout skall söka all-  
ting mening har  
för längesedan insett  
att meningen med prasslandet är  
prasslandet  
som i sig själv är någonting helt  
annat än  
våta gummistövlar genom löv

tankspridda fotsteg genom par-  
kens matta  
av löv, kärvänligt klistrande

vid våta gummistövlar, tanksprid-  
da steg

Du irrar dig, förirrar dig  
Ha inte så bråttom

e la lampada stessa che si con-  
suma e sussurra  
del mare di niente che è la luce,  
del mare polare che è il  
pensiero

con onde lunghe  
e schiuma che spumeggia in si-  
lenzio

di serie divise per serie  
dal niente per il niente al niente  
tesi antitesi sintesi abrasax abra-  
sax Tesi  
(sembra il rumore di una macchi-  
na da cucire)

E i ragni filano la tela nella notte  
silenziosa  
e stridono i grilli  
Non ha senso.  
Non è reale. Non ha senso.

#### D'autunno

C'è un fruscio nei miei versi  
le parole fanno quello che devono  
fare e ci si stendono dentro  
gli cade sopra polvere, polvere  
o rugiada  
finché s'alza il vento in vortici e  
(le) posa

(e) altrove  
chi cerca partout il senso di tutto  
ha capito da un pezzo

che il senso del fruscio è il fru-  
scio stesso  
qualcosa in sé di molto diverso da

stivali di gomma bagnati che at-  
traversano le foglie  
passi distratti che attraversano  
il tappeto di foglie del parco  
foglie che si appiccicano amoro-  
samente

a stivali bagnati di gomma, passi  
distratti

Ti sperdi, ti perdi  
Non tanta fretta

Dröj ett tag  
Vänta  
Om hösten när  
Om hösten när alla grindar  
då händer det att i den sista sne-  
da strålen

efter ett dags regn  
med långa pauser tvekande  
som ertappad  
en överbliven koltrast sjunger i  
en trädtopp  
för ingenting, för strupens skull.  
Du ser  
hans trädtopp stå mot himlens  
bleka fond

invid ett ensamt moln. Och mol-  
net simmar  
som andra moln men också lik-  
som överblivet, hors saison  
och till sitt väsen längesedan an-  
norstädes  
och i sig självt (som sången) re-  
dan någonting annat än

Evig ro  
Meningslöst. Overkligt.  
Meningslöst. Jag  
sjunger sitter här  
om himlen om ett moln  
Jag önskar mig ingenting mer  
Jag önskar mig långt långt bort

Jag är långt bort (bland kvällens  
ekon)

Jag är här  
Sats motsats abrasax  
Du också jag  
O långt långt bort  
där simmar i ljusa himlen  
över en trädtopp ett moln

i lycklig omedvetenhet!  
O djupt ner i mig  
där speglas från svarta pärlögats  
yta

i lycklig halvmedvetenhet

Aspetta un momento  
Aspetta  
D'autunno quando  
D'autunno quando tutti i cancelli  
capita che nell'ultimo raggio  
sghembo

dopo un giorno di pioggia  
facendo lunghe pause, esitante,  
come colto sul fatto  
un merlo attardato si metta a  
cantare in cima a un albero  
senza motivo, tanto per esercita-  
re la gola. Vedi  
stagliarsi sul fondale pallido del  
cielo la cima dell'albero dove è  
posato

accanto a una nuvola solitaria. La  
nuvola nuota  
come le altre nuvole ma anche co-  
me attardata, hors saison  
e fundamentalmente da tempo  
altrove  
e (come quel canto) ormai qual-  
cosa in sé di diverso da

Riposo eterno  
Non ha senso. Non è reale.  
Non ha senso. Io  
sto qui seduto e canto  
del cielo di una nuvola  
Non desidero niente altro  
Desidero essere lontano lontanis-  
simo

Sono lontanissimo (fra gli echi  
della sera)

Sono qui  
Tesi antitesi abrasax  
Tu anch'io  
Lontano lontanissimo  
nuota nel cielo chiaro  
sopra la cima di un albero una  
nuvola

con felice incoscienza  
Nel più profondo di me  
dalla superficie dell'occhio di  
perla nera  
si specchia con felice seminco-  
scienza

en bild av ett moln  
 Det är inte detta som är  
 Det är någonting annat  
 Det finns i detta som är  
 men är inte detta som är  
 Det är någonting annat  
 O långt långt bort  
 i aet som är bortom  
 finns någonting nära  
 O djupt nere i mig  
 i det som är nära  
 finns någonting bortom  
 någonting bortomnära  
 i det som är hitomfjärran  
 någonting varken eller  
 i det som är antingen eller:  
 varken moln eller bild  
 varken bild eller bild  
 varken moln eller moln  
 varken varken eller eller  
 men någonting annat!  
 Det enda som finns  
 är någonting annat!  
 Det enda som finns  
 i detta som finns  
 är någonting annat!  
 Det enda som finns  
 i detta som finns  
 är det som i detta  
 är någonting annat!  
 (O själens väggsång  
 sången av någonting annat!)

O  
 non sens  
 non sentiens non  
 dissentiens  
 indesinenter  
 terque quaterque  
 pluries  
 vox  
 vel abracadabra

Abraxas abrasax  
 Sats motsats slutsats som blir  
 sats igen

Meningslöst.

[8]

l'immagine di una nuvola  
 Non è quello che è  
 è una cosa diversa  
 Sta in quello che è  
 ma non è quello che è  
 È una cosa diversa  
 Lontano lontanissimo  
 nell'aldilà  
 c'è del vicino  
 Nel più profondo di me  
 nel vicino  
 c'è dell'aldilà  
 del vicino aldilà  
 nel lontano aldi quà  
 del né né  
 nell'e e:  
 né nuvola né immagine  
 né immagine né immagine  
 né nuvola né nuvola  
 né né, né né  
 ma qualcosa di diverso.  
 Esiste soltanto  
 qualcosa di diverso.  
 Esiste soltanto  
 in quello che esiste  
 qualcosa di diverso.  
 Esiste soltanto  
 in quello che esiste  
 quello che è in quello  
 qualcosa di diverso.  
 (Ninnananna per l'anima,  
 la canzone di qualcosa di diverso)

O  
 non sens  
 non sentiens non  
 dissentiens  
 indesinenter  
 terque quaterque  
 pluries  
 vox  
 vel abracadabra

Abraxas abrasax  
 Tesi antitesi sintesi che si fa di  
 nuovo tesi

Non ha senso.

Overkligt. Meningslöst.  
 Och spindlarna spinner i tysta  
 natten sitt nät  
 och syrsorna filar  
 Om hösten

(*Non serviam*, 1945)

*Röster under jorden*

Timmarna går. Tiden förgår.  
 Det är sent eller tidigt för olika  
 människor  
 Det är sent eller tidigt för olika  
 ljus.  
 — Stilla stöter morgonljuset  
 sömnens drog  
 och gömmer undan den i alla  
 apotek  
 (med de svart-vit-rutiga golven) —

färglös och gryningsbitter

själv trött som aldrig är och  
 dagar intill döden...  
 — Jag längtar från den svarta  
 rutan till den vita.  
 — Jag längtar från den röda  
 tråden till den blå.

Den där unge mannen! (det är  
 något fel med hans ansikte) —  
 Den där bleka flickan! (hennes  
 hand är hos blommorna  
 i fönstret:

hon existerar bara i samband  
 med sin hand  
 som bara existerar i samband  
 med...)

Fågeln som flyger och flyger.  
 Med sin flykt.

Någon som gömmer sig. Andra  
 som bara finns i sam-  
 band med annat.

Gumman som smyger och smyger  
 tills hon bliver upptäckt.

Non è reale. Non ha senso.  
 E i ragni filano la tela nella notte  
 silenziosa  
 e stridono i grilli  
 D'autunno

*Voci di sottoterra*

Scorrono le ore. Passa il tempo.  
 È tardi per qualcuno, presto per  
 qualcun altro  
 è tardi per qualche luce, presto  
 per qualche altra.  
 — La luce del mattino schiaccia  
 in silenzio la droga del sonno  
 e la nasconde in tutte le farmacie

(con pavimenti a quadri  
 bianchi e neri) —  
 incolore, amara dell'amaro del-  
 l'alba

stanca anche lei come mai prima,  
 anni e giorni, stanca da morire...  
 — Smanio di passare dal riqua-  
 dro nero al riquadro bianco.  
 — Smanio di passare dal filo ros-  
 so al filo azzurro.

Quel ragazzo (c'è qualcosa che  
 non va nella sua faccia) —  
 Quella ragazza pallida (con la  
 mano fra i fiori in finestra:

esiste solo in rapporto alla sua  
 mano  
 che esiste solo in rapporto a...)

L'uccello che continua a volare.  
 Volo e fuga.

Qualcuno si nasconde. Altri esi-  
 stono solo in rapporto  
 ad altro.

La vecchia che continua a avan-  
 zare di soppiatto finché  
 non la scoprono.

[9]

Då vänder hon sig listigt leende och retirerar.  
 Men hon kommer tillbaka.  
 Vaktmästaren vid pulpeten (målad i genomött furuådring). Han har inga ögon.  
 BARNET vänt mot den svarta tavlan, alltid vänt emot tavlan.  
 Pekpinnens gnissel. Var är handen?  
 Den finns hos blommorna i fönstret.  
 Lukten av krita. Vad säger oss lukten av krita?  
 Att timmarna går, tiden förgår.  
 Att sakta pulvriserar morgonljuset sömnens drog...  
 ...med de svart-vit-rutiga golven

— Archaeopteryx! Vilket vackert namn!  
 Archaeopteryx! Min fågel!  
 — Varför kvittrar den så olyckligt?  
 — Den kvittrar om sitt liv, vill flyga bort, har kanske redan flugit.  
 Jag smekte den redan som sten.  
 Med tusenåriga slag slog mitt stenhjärta i ådrorna.  
 Kanske fanns det förstenade fåglar och ödlor därinne!  
 Rhamphoryncus! Archaeopteryx!  
 I ett nytt ljus blev stenen levande fågel och flög sin kos

men kommer ibland av plikt eller vana tillbaka.  
 Alltid blir någon liggande kvar, det är det hemska.  
 — Iguanodon!

Allora si volta con un sorriso furbo e se ne va.  
 Ma poi torna.  
 Il guardiano sulla cattedra (di logoro abete verniciato).  
 Senza occhi.  
 Il bambino girato verso la lavagna, con la faccia sempre girata alla lavagna.  
 Stride la bacchetta. La mano dov'è?  
 Fra i fiori, in finestra.  
 Odore di gesso. A che fa pensare l'odore del gesso?  
 Che scorrono le ore, che il tempo passa.  
 Che la luce del mattino riduce piano in polvere la droga del sonno  
 — ... con pavimenti a quadri bianchi e neri —

— Archaeopteryx! Che bel nome.  
 Archaeopteryx, uccello mio.  
 — Perché canta in quel modo desolato?  
 — Canta la sua vita, vuole volare via, forse se ne è già volato.  
 L'ho accarezzato quando era ancora di pietra.  
 Battiti millenari batteva nelle vene il mio cuore di pietra.  
 C'erano forse dentro, pietrificati, uccelli e lucertole.  
 Rhamphoryncus! Archaeopteryx!  
 In una luce nuova la pietra ha preso vita, si è fatta uccello, è volata via per i fatti suoi ma ogni tanto ritorna per dovere o per abitudine.  
 La cosa tremenda è che ogni volta rimane indietro qualcuno.  
 — Iguanodonte!

Fågeln är borta men säger sig vara kvar — är det för att skydda sig?  
 Hur skulle den vara kvar? Den är inte kvar. Det är du som är kvar.  
 Fågeln är fri. Det är du som väntar.  
 — Jag väntar.  
 Jag längtar till fågeln som flyger och flyger med sin flykt.  
 Själv blev jag bunden vid stenen, den forna stenen.  
 Sista tiden har fågeln klagat på att den inte kan sova.  
 Vem kan sova?  
 Jag väckte fågeln en natt — den var hemma.  
 Jag väckte den därför att mina tankar plågade mig.  
 Jag ville veta.  
 Fågeln säger sig flyga bort för att kunna göra mig så mycket större glädje —  
 En diplomatisk frihetskamp!  
 Jag smekte en sten, jag blev en sten.  
 Jag blev sista biten i puzzlespelet  
 biten som ingenstans passar, biten hel mig förutan.  
 Alltid blir någonting över, det är det hemska.  
 Alting vände sig i mig, allting förflyktigades.  
 Fågeln tog mina vingar och skänkte dem åt ett annat ljus.  
 Det släcktes. Det blev mörkt.  
 Archaeopteryx! Archaeopteryx!  
 Jag trevade omkring mig, fick ingenting i händerna

L'uccello se ne è andato ma dice che resta — lo fa per difendersi?  
 Come sarebbe che resta? Non resta. Resti tu.  
 L'uccello è libero. Ma tu aspetti.  
 — Aspetto.  
 Smanio di raggiungere l'uccello che continua a volare, volo, fuga.  
 Ma invece resto legato alla pietra, alla pietra di prima.  
 Ultimamente l'uccello si è lamentato di non riuscire a dormire.  
 Chi è che riesce a dormire?  
 Ho svegliato l'uccello una notte che era a casa.  
 L'ho svegliato perché i pensieri mi tormentavano.  
 Volevo sapere.  
 L'uccello dice che vola via per procurarmi una gioia molto maggiore.  
 Lotta diplomatica di liberazione.  
 Ho carezzato una pietra e sono diventato di pietra.  
 Sono diventato l'ultimo pezzetto del rompicapo  
 che non s'incestra in nessun posto, il disegno è completo e non servo.  
 La cosa tremenda è che avanza sempre qualcosa.  
 Tutto si è rivoltato in me e si è volatilizzato.  
 L'uccello si è preso le mie ali e le ha regalate a un'altra luce.  
 Si è spenta la luce. Si è fatto buio.  
 Archaeopteryx! Archaeopteryx!  
 Ho annaspato intorno a me, ma in mano non mi è rimasto niente

ingenting att minnas, ingenting  
att glömma...  
— Finns ingen glömska i avgrun-  
dens hus?  
— Inte när allt är avgrund.  
— Finns inget ljus?  
— Inte när det är släckt.  
— Är det dag eller natt?  
— Det är natt.  
— Vad lyktorna stirrar hårt!  
— De håller vakt över stenarna.  
— Så långt under ytan?  
— Det finns ingen yta!  
Men där, på botten, ser jag en  
ensam kalksten bland fiskarna...  
Stumma, döva strövar de kring i  
sitt eget ljus.  
Den har inget ljus.  
Den har ingen botten.  
Den kan inte sluta sina ögon över  
någons lycka.  
Den kan inte öppna dem.  
— Detta är helvetet!  
— Nej, det är tomhet.  
Och stjärnornas hus är tomt  
och själarna  
drar bort ur universum —  
Jorden lindar sakta och känslolös  
tiden kring sin axel,  
mer uttänjbar än något gummi-  
band.  
Fötterna måste ta spjörn i den  
ändlöst vindlande spi-  
raltrappan,  
trappspindeln som vrider sig  
svindlande som en  
storögd dröm  
från avsats till avsats, i trappsteg  
på trappsteg av sten...  
Du håller huvudet stilla:  
Du tvingas ta trappstegen ett ef-  
ter ett och kroppen vrider sig:  
Du vrider huvudet av dig.  
Du kvävs i sten, du svävar i trög-  
flytande sten, du sover dä-  
rinne.

niente da ricordare, niente da di-  
menticare...  
— Non si può dimenticare nella  
casa dell'abisso?  
— Non si può, tutto è abisso.  
— Ma non c'è luce?  
— Non c'è luce, se è spenta.  
— È notte, è giorno?  
— È notte.  
— Che sguardo duro, i lampioni!  
— Fanno la guardia alle pietre.  
— Tanto sotto la superficie?  
— Ma non c'è superficie!  
Ma sul fondo laggiù vedo  
un calcare solitario fra i pesci.  
Muti, sordi vagano in giro alla lu-  
ce che emanano.  
Il calcare non ha luce.  
Non ha fondo.  
Non può chiudere gli occhi alla  
felicità di nessuno.  
E non li può aprire.  
— Ma è l'inferno!  
— Non l'inferno ma il vuoto.  
Vuota è la casa delle stelle  
le anime  
si ritirano dall'universo —  
La terra si avvolge intorno all'as-  
se lenta e insensibile il tempo,  
più elastico di un laccio di gom-  
ma.  
I piedi sono costretti a cercare  
appigli nella scala a chioc-  
ciola che si srotola all'infinito  
un fuso vertiginoso di scale che  
si contorce come un sogno  
a occhi spalancati  
di pianerottolo in pianerottolo,  
gradini su gradini di pietra...  
Tieni la testa immobile  
ma sei costretto a fare i gradini  
uno per uno, il corpo si gira,  
devi girare la testa.  
Soffochi nella pietra, galleggi nel-  
l'inerzia fluida della pietra,  
ci dormi dentro.

Fåglar och snäckor sover därinne  
som du  
med ödlor och blommor,  
till och med regndroppar sover  
på kuddar av sten, under lakan  
av sten.  
Med tusenåriga slag slår deras  
hjärtan av sten  
i ådror av sten.  
I årbillioner av sten virvlar tiden  
dem med sig  
i rasande stormar av sten genom  
hav av sten  
till himlar av sten...  
— Var är jag? Var är du?  
— Vakna!  
— Var är jag?  
— I avgrundens hus.  
— Finns ingen glömska i avgrun-  
dens hus?  
— Inte ens egen men andras.  
Och alla dessa sjuklingar som dri-  
ver hemlösa runt salarna  
har bara väggarna till läkare.  
Feberkurvorna stapplar härs och  
tvärs över de tillbom-  
made dörrarna.  
Allting ligger på rygg, allting vän-  
der sig  
ständigt och ständigt på rygg,  
till och med stolarna, till och  
med väggar och golv.  
Allt vänder sig.  
Allas ögon är blanka och tomma  
som fönstren,  
man ser inte natt eller dag...  
— Är det natt eller dag?  
— Det är natt  
och natten vilar svart och spe-  
glande mot fönsterrutorna.  
Natten stiger, natten är snart vid  
fjärde våningen.  
Natten är snart vid femte vånin-  
gen.

Come te ci dormono dentro uc-  
celli e conchiglie  
lucertole e fiori,  
dormono perfino le gocce di piog-  
gia  
su cuscini di pietra, sotto len-  
zuola di pietra.  
Battiti millenari battono i loro  
cuori di pietra  
in vene di pietra.  
Per miliardi di anni di pietra il  
tempo li fa vorticare con sé  
in tempeste furiose di pietra, at-  
traverso mari di pietra,  
fino a cieli di pietra...  
— Dove sono? Tu dove sei?  
— Svegliati!  
— Ma dove sono?  
— Nella casa dell'abisso.  
— Ma non si può dimenticare nel-  
la casa dell'abisso?  
— Non si dimentica se stessi, si  
dimenticano gli altri.  
E tutti quei malati che si aggira-  
no sperduti per le corsie  
li curano i muri soltanto.  
I grafici della febbre zigzagano  
incerti attraverso por-  
te sprangate  
Tutto è steso supino, tutto conti-  
nua a girarsi  
senza tregua supino,  
le sedie, e perfino i muri e i pa-  
vimenti.  
Si gira tutto.  
Tutti hanno occhi lucidi e vuoti  
come le finestre  
non si vede notte non si vede  
giorno...  
— E notte, è giorno?  
— E notte  
notte nera e specchiante posata  
contro i vetri.  
La notte sale, è quasi al quarto  
piano.  
E quasi al quinto.

Natten är snart vid sjätte våning-  
gen.  
Nu är natten vid sjunde våning-  
gen.  
— Hur många våningar finns  
det?

— Många.  
— Vilket oerhört tryck mot ru-  
torna i bottenvåningen!  
Sprängdes de skulle natten forsa  
in,  
fylla golven med mörker, stiga  
från våning till våning!  
— Undan däruppe i trappan!  
— Trängs lagom!  
— Snubbla på bara!  
Det dunkar i värmeledningen  
som i ett ansträngt hjärta  
det blinkar dött i lamporna när  
de presterar mottryck

och söker hålla mörkret nere

En vit ensamhet mot en svart  
ensamhet.  
Eller en svart ensamhet mot en  
vit ensamhet.  
Och medan mörkret forsar om-  
kring husets gavlar

kommer ur alla dessa ensamheter  
rop på rop av tystnad:  
— Vem är du, skugga vid den fu-  
rumålade pulpeten,  
fläckad av skolbläck, ristad med  
pennknivar  
genom de många generationernas  
lager av påmålningar?  
— Döden blev förbigången vid  
alla befordringar.  
Döden blev sittande på sin plats  
som en usel vaktmästare.

Timmarna går. Tiden förgår.  
Sakta pulvriserar morgonljuset  
sömnens drog.

È quasi al sesto.

La notte è ormai al settimo piano.

— Quanti piani ci sono?

— Tanti.

— Che pressione spaventosa sui  
vetri del pianterreno.

Se si rompessero si rovescerebbe  
dentro la notte  
riempirebbe i pavimenti di buio,  
salirebbe di piano in piano.

— Via lassù sulla scala!

— Non spingete in questo modo!

— Inciampate, ma andate avanti!

L'impianto di riscaldamento pul-  
sa come un cuore sotto sforzo  
le lampade hanno un balenio  
morto mentre esercitano  
resistenza

sforzandosi di tenere in basso il  
buio.

Una solitudine bianca contro una  
solitudine nera

O una solitudine nera contro una  
solitudine bianca.

E mentre il buio irrompe e cir-  
conda la casa fino agli  
abbaini

in tutte le solitudini urla e riurla  
il silenzio:

— Chi sei, ombra su quella cat-  
tedra d'abete verniciato  
macchiata d'inchiostro di scuola,  
scalfita da temperini

attraverso strati di vernice depo-  
sti da molte generazioni?

— Accanto alla morte passava  
ogni promozione.

La morte restava seduta al suo  
posto come un guardiano  
scalcinato.

Scorrono le ore. Passa il tempo.  
La luce del mattino riduce piano  
in polvere la droga del sonno.

— Jag längtar från den svarta  
rutan till den vita.  
— Jag längtar från den röda trä-  
den till den blå.

(Om hösten, 1951)

### Humpty Dumpty

Det finns ett runt ting  
som är världen  
Men det finns ingen cirkel  
Det enda  
som kunnat komma oss att tro  
på början och på slutet  
är den elliptiska avvikelser  
Men hur många helveten och ex-  
plosioner du än må tänka ut:

Det finns ingen början och inget  
slut!

Och du—med ditt hånfall och ditt  
böneleende

*Det finns inte något jag!*

Det elliptiska i mänskollivet sö-  
rjer för

att det finns två nod-jag, två  
motjag

och mellan dem ett radband av  
jagkolor

som dina stämningars fingrar  
vandrar mellan

Ett elliptiskt jag begränsat till  
den raka linjen mellan  
noderna

Orimligt: runt, slutet och rakt,  
öppet!

Och utanför: ett epileptiskt uni-  
versum

där man faller omkull  
Skalet förutsätts ju i noderna

— Smanio di passare dal riqua-  
dro nero al riquadro bianco.  
— Smanio di passare dal filo ros-  
so al filo azzurro.

### Humpty Dumpty

C'è una cosa rotonda  
il mondo  
Ma non c'è un circolo  
L'unica cosa  
a spingerci a credere in un prin-  
cipio e in una fine  
lo scarto ellittico

Ma immagina pure tutti gli in-  
ferni e tutte le esplosioni  
che vuoi

non c'è un principio e non c'è una  
fine

E con tutti i tuoi attacchi sprezzanti e i tuoi sorrisi di supplica  
*non c'è neppure l'io!*

La natura ellittica della vita uma-  
na è responsabile dell'esi-  
stenza

di due io polari, di due anti-io

fra cui si stende un rosario di  
io in grani

che i tuoi stati d'animo tormenta-  
no con le dita

Un io ellittico limitato alla linea  
retta fra i due poli

non sembra granché plausibile:  
curvo, chiuso, e anche  
aperto e retto?

E c'è fuori un universo epilettico

dove si cade lunghi distesi  
I poli presupporrebbero un gu-  
scio

men det finns inget skal och alltså inget ägg! Med allt detta bakom mig förne- kar jag likväl inte att detta liv, läs: denna värld	ma il guscio non c'è e quindi non c'è l'uovo Ma con tutto questo alle spalle non voglio certo negare che questa vita (leggi: questo mondo)
är den bästa bland världar! Tänk ut en annan, käre Pangloss!	sia il migliore dei mondi Escogitane un altro, mio caro Pangloss,
Du är bara en pseudonym för Candide!	pseudonimo di Candide che non sei altro
Och vet att djävulen och nåden hädelsen, självförnekelsen etc. Undertecknat: Faust. Vidimerat: Gretchen. Kolporterat: Arouet.	E sappi che il demonio e la grazia la bestemmia, l'abnegazione ecc... Firmato: Faust. Controfirmato: Gretchen. Divulgato: Arouet.

(*Opus incertum*, 1959)

1.1. Che le due liriche prese qui a campione per uno studio di organizzazione testuale siano legate fra loro, per soggetto e nel tempo, è solo in parte un pretesto. Si lavora meglio su materiale sfuggito finora all'analisi, ma a patto di non impantanarsi in documenti poveri e marginali. E collegare in una stessa serie *Il pescatore a riva* con *Animale totemico*<sup>1</sup> significa proporre una chiave di lettura per l'intera fase 'antipoetica'. Della centralità dei due testi all'interno delle raccolte cui appartengono testimoniano infatti fattori intrinseci (posizione, costruzione, registro, genere). E fattori estrinseci: il numero e il tipo delle varianti conservate, certe dichiarazioni programmatiche di Ekelöf<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> *Fiskaren på strand*, (FpS), in: G. EKELÖF, *Opus incertum*, Stockholm 1959, pp. 58-59, e *Totemdjur* (TD), in: G. EKELÖF, *En natt i Otočac*, Stockholm 1961, pp. 38-39.

<sup>2</sup> *Argument*, in: *En natt i Otočac*, cit., p. 80: «'Den store kung Alexanders syster' (sådan hon finns i den grekiska skepparsagan), skådad i ett slags invärtes *colpo di mare*, är ett av ledmotiven såväl för denna som för de två föregående diktsamlingarna... Gorgonen, Medusahuvudet, bläckfisken, driven till ytan i stormen och agerande som dess genius, med sitt stirrande öga en personifikation av skrällen. I *Opus incertum* är den en åttafoting,

La 'sorella di Alessandro Magno' (per seguire la leggenda marinara greca), vista quasi in un *colpo di mare* interiore, costituisce uno dei principali motivi di questa raccolta e delle due che l'hanno preceduta... La Gorgone, la testa della Medusa, la seppia, portata in superficie dalla tempesta e con funzioni di suo genio tutelare; personificazione del terrore nell'occhio sbarrato. In *Opus incertum* è un ottopodo umanizzato. Nell'*Elegia* un decapodo, un Architheuthis, che dal pelo dell'acqua contempla il mondo che la sovrasta con l'occhio largo e tondo... In questo libro il decapodo assume la veste di seppia, ... uno dei membri più poetici e luminosi di questa torbida famiglia. Ma naturalmente l'argomento di fondo è l'enigmaticità e la malvagità umana.

Il puntiglio naturalistico e mitologico è stato accolto con qualche ironia<sup>3</sup>. Ma il sistema simbolico in cui entra la seppia-polipo-Medusa si dilata ben oltre questi tre testi. Si articola secondo criteri complessi interamente da indagare, si avvale di una rete di richiami testuali. In una stessa serie, che va dalla produzione precocissima a quella tarda, vanno per esempio fatti confluire le seppie di *Bal des petits lits blancs*<sup>4</sup>, coi loro « miti occhi dallo sguardo rovesciato all'interno », il mostro marino Kāliya di *Rāga Mālkos*<sup>5</sup> e certi motivi ossessivi della raccolta d'esordio: molluschi indeterminati, muco organico<sup>6</sup>. Avanti invece nel tempo,

förmänskligad. I Elerin är den en tiofoting, en Architheuthis, som betraktar ovanvärlden från ytan med sitt tefatsöga... I föreliggande bok uppträder tiofotingen som sepia... det vill säga som en av de mest poetiska och skimrande i det dunkla släktet. Men det är naturligtvis människans gåtfullhet och ondska det innerst rör sig om ».

<sup>3</sup> P. ORTMAN, *Dessa remsor kring en dikt. Om G.E.s « Arsinoe »*, in « Studiekamraten », 51, 1969, p. 153.

<sup>4</sup> *Havsförvandling* (« Metamorfosi marina »), in *Non serviam* (1945).

<sup>5</sup> In *Om hösten*, « D'autunno », 1951. Cfr. anche P. HELLSTRÖM, *Livskänsla och självutplåning, Studier kring framväxten av G.E.s Strountesdiktning*, Uppsala 1976, p. 289.

<sup>6</sup> In *sent på jorden*, « tardi sulla terra », 1932, cfr. almeno: *kosmisk sömngångare* (« Sonnambulo cosmico »), *skymning* (« crepuscolo »), *böljeslag* (« ondate »).

Inoltre almeno: *Mimmas III in Köp den blindes sång* (« Ricordare », in « Comprate il canto del cieco », 1938); *Bastu efter 9*

la medusa trasparente che ha tentacoli come lunghi fili di pensiero, testa morente di Fatumeh<sup>7</sup>; e, in due frammenti, la seppia che danza nell'orchestra in rovina di un teatro greco sprofondato<sup>8</sup>, l'altra che si batte contro « le mille braccia » del mare con le sue otto e col « membro in più », l'organo sessuale<sup>9</sup>. I « serpenti bianchi dell'infinito » (*Klassiskt mästerverk*<sup>10</sup>) sulla testa della Gorgone, il « grido senza voce — è l'Eternità allora a torcersi »<sup>11</sup>. E se si vuole

in *Färjesång* (« Sauna dopo le nove », in « Canto del traghetto », 1941); *Oss hindrar mänskligheten*, in *Stroutnes* (« Ci trattiene l'essere umani », in « Stupidaggini », 1955); *Oniriska sagor* in *Opus incertum* (« Favole oniriche »); *Dykaren i drömmen* in *Vägvisare till underjorden* (« Chi si tuffa nel sogno », in « Guida al mondo sotterraneo », 1967).

<sup>7</sup> *Sagan om Fatumeh* (« La leggenda di Fatumeh »), Stockholm 1966, p. 85.

<sup>8</sup> *Du sitter på översta bänken*, « Sei seduto sul gradino più alto », in *En självbiografi*, « Autobiografia », Stockholm 1971, p. 301.

<sup>9</sup> *När såg man någonsin en bläckfisk*, « Quando si è mai vista una seppia » in *En röst*, « Una voce », Stockholm 1972, p. 97 (il frammento è datato 1966).

<sup>10</sup> « Capolavoro classico », in *sent på jorden*. D'ora in poi useremo per i libri di Ekelöf le sigle che seguono: *sent på jorden*, 1932, SpJ; *Dedikation*, 1934, D; *Sorgen och stjärnan*, 1936, SoS; *Köp den blindes sång*, 1938, KdBS; *Färjesång*, 1941, FS; *Non serviam*, 1945, NS; *Om hösten*, 1951, OH; *Stroutnes*, 1955, S; *Opus incertum*, 1959, OI; *En Mölna-Elegi*, 1960, EME; *En natt i Otočac*, 1961, ENiO; *sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten 1930-32*, 1962, SpJ 1962; *Diwān över Fursten av Emgjón*, 1965, DöFaE; *Sagan om Fatumeh*, 1966, SoF; *Vägvisare till underjorden*, 1967, VtU; *En självbiografi*, 1971, ESjB; *Partitur*, 1969, P; *En röst*, 1972, ER.

<sup>11</sup> *Adlocutiones: In Fortitudinem*, in *En natt vid horisonten*, « Una notte vicino all'orizzonte » (SpJ 1962). Il passo più importante dedicato alla Gorgone (la sezione GORGO in EME) verrà citato in seguito (v. sotto). Della « sorella di Alessandro » parlano ancora VtU, p. 15; ER, p. 91.

Nel materiale inedito: *Cahier 6*, 1932: « Detta är försök till 'automatiskt' av mig själv... Knappast en vindfläkt öppnade fågel-näbben i havsskymningen nedanför. Det var en bläckfisk » (« Tentativi di scrittura automatica... Non un soffio di vento apriva il becco dell'uccello nel crepuscolo marino là in fondo. Era una seppia »). *Jag föddes och lades på tork...* (Berlino 1933): « Skräcken inför livet blev en polyp djupt nere på bottnen av mina nätter »

come si deve, far rientrare questi simboli nel più vasto sistema figurativo che pone il mondo come una smisurata mucosa (« denna slemhinna/som är världen »<sup>12</sup>): una realtà spermatica, un'esistenza fetale da celenterati, allora alle seppie e alle meduse si apparentano « la cellula, bestia primordiale dentro di me »<sup>13</sup> e il soggetto-spermatozoo:

(« Appena nato, sono stato messo ad asciugare... » « La paura della vita divenne un polipo sprofondato nelle mie notti »); *Quaderno A* (intorno al 1928): « méduses miasmes géantes / comètes / lumière diffuse... »; cfr. *Sirène-Anémone* di Desnos.

<sup>12</sup> In S, p. 50. Cfr. anche H. MICHAUX, *Le ciel du spermatozoïde*, in *L'espace du dedans*, Paris 1945, p. 147: « Le physique du spermatozoïde de l'homme ressemble étrangement à l'homme, à son caractère, veux-je dire... Le spermatozoïde est très, très long et véritablement saisi d'une idée fixe ».

Ma l'origine della rappresentazione dell'individuo come spermatozoo va cercata anzitutto in Leibniz. Ritengo infatti (lo si vedrà nella parte generale di questo saggio) che a Leibniz, assai più che a Spinoza come vuole LANDGREN (op. cit., cap. 2), riconduca inevitabilmente la concezione del mondo che traspare dalle liriche teoriche. A Leibniz Ekelöf sarebbe così attratto non solo dalla teoria degli « animalcules spermaticques », ma dall'attività della realtà materiale (le pietre viventi e pensanti), dall'infinita combinatoria delle unità primitive, dal « vortice generale infinito » al centro dell'universo.

Sul motivo dello spermatozoo in E. cfr. anche S. BERGSTEN, *Poetisk förvandling. Ett exempel på G.E.s lyriska arbetsmetod*, in *Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, Lund 1971, pp. 185 sgg.

<sup>13</sup> G.E., *Skärvor av en diktsamling* (« Frammenti di una raccolta poetica »), in SpJ 1962, p. 82: « Jag känner cellen, urdjuret inom mig ». Cfr. anche « En hancell råkar nå fram till en honcell » (« Una cellula maschile raggiunge per caso una cellula femminile ») in *Detta oerhörda* (« Questa inaudita »), OI p. 71. Sulla confluenza, in E., di « seppie fluttuanti, animali marini indeterminati, bestie primordiali, fossili, scheletri... »; v. M. STENBECK, *Fursten av Emgjón och dagrarna i havet*, in « Vår lösen », 59, 1968, p. 301. La riflessione sulla cellula-protoplasma va ricondotta a STRINDBERG, *Sömnängarnätter på vakna dagar* (*Fjärde natten*: « O, cell som även urslemmet kallas, / och protoplasma också på de lärdes språk... »).

Cfr. ancora, negli inediti (contenitore SoS, KdBS): « Som sådescellen kring ägget / så kretsar min tanke kring döden » (« Come intorno all'uovo la cellula seminale / il mio pensiero s'aggira intorno alla morte »).



Jag är en spermatozo	Sono uno spermatozoo
i Den Stora Människans kropp	nel corpo del Grande Essere
Meningen är	S'intende
att jag skall vara en utkastad	che verrò espulso
som möjlighet och förmodan	come possibilità, come ipotesi
blindvis stötande mot	come possibilità, come ipotesi
skall jag leva mitt liv	vivrò sbattendo alla cieca
i denna slemhinna	nella mucosa del mondo
som är världen	

Non è lontana, chiaramente, l'ossessione di quelle « molli meduse » (in Montale) in cui affiora, come un embrione protozoico, il « futuro come prevedibilità su materiali mnemonici »<sup>14</sup> o, all'opposto, il « passato immemoriale »<sup>15</sup>. E se si decide di andare per meduse e per seppie, oltre che per ossi di seppia, troppe altre ne vengono a galla appena si smuovono i ricordi della lirica contemporanea: in Dylan Thomas, in Desnos, in Eich, in Apollinaire, in Höllerer<sup>16</sup>: nel padre comune Mallarmé; in Svezia, in Gullberg e molto prima in Heidenstam<sup>17</sup>. Ma è certo più urgente di un approccio comparatistico, o della semplice rassegna tematica, tentare di riconoscere per che vie il complesso simbolico si inserisca nel sistema iconologico e concettuale che quest'opera propone; e come, in una o nell'altra sua accezione, organizzi intorno a sé l'universo significativo del singolo testo poetico.

1.2. Più urgente, se non altro, perché finora più insolito. Resta infatti ostinatamente extratestuale il taglio d'in-

<sup>14</sup> G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in *Esercizi di lettura*, Torino 1974, nuova edizione, p. 93.

<sup>15</sup> D'A. S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino 1972<sup>3</sup>, p. 63.

<sup>16</sup> D. THOMAS, *Altarwise by Owl-Light, How Shall My Animal, Ballad of the Long-Legged Bait (Collected Poems 1934-1952)*, London 1959, rispettivamente p. 71 sgg., 91, 157); R. DESNOS, *Corps et biens*, Paris 1930; (*Les Ténèbres: Paroles des Rochers, L'Aumonyme. Sirène-Anémone*); G. APOLLINAIRE, *Alcools*, Paris 1920 (*Le poulpe, La méduse*); G. EICH, *Ruft 'Seppia', kauft den Tintenfisch*, in W. HÖLLERER, *Transit*, Frankfurt 1956, pp. 224 sgg.

<sup>17</sup> Hj. GULLBERG, *Bebådelse i havet* e molti altri testi. Per HEIDENSTAM (*Heliga Birgittas pilgrimsfärd*), cfr. sotto, p. 99.

dagine della critica svedese specialistica: raramente, scrivendo di Ekelöf, si sono affrontati finora problemi di articolazione semantica, problemi di 'scrittura'<sup>18</sup>. Ovvio che lo studio dei significati non vada confuso con la ricostruzione di quanto un tempo si chiamava 'il messaggio'; per esempio, con la polemica, ripresa anche recentemente, sulla presunta apologia primitivistica (e vitalistica) in Ekelöf<sup>19</sup>. Anche le maggiori indagini tematiche («solitudine, morte e sogni» Bengt Landgren<sup>20</sup>; «senso della vita e annullamento di sé» Per Hellström<sup>21</sup>), che pure propongono interpretazioni di estremo interesse, continuano a inseguire, di ogni motivo singolarmente, sviluppo e ramificazioni su per un traliccio di fatti biografici, stati psicologici, letture e storia generale

<sup>18</sup> Nell'amplissima bibliografia, soprattutto dedicata a studiare, dell'opera di Ekelöf, temi e fonti, è possibile rintracciare solo un piccolo gruppo di lavori incentrati su problemi formali (W. DICKSON, *Ekoglidning hos E.*, in «Utsikt» 1950, 8, pp. 19-25, e le analisi in *Hjärtfäste och hungertorn*, Stockholm 1953, pp. 114-31; M. STENBECK, *Den raka stilen hos E.*, in «Ord och Bild», 1965, pp. 459-72; e una serie di belle analisi di singole liriche, di G. BERGSTEN, di S. BJÖRCK, di R. EKNER, di B. JULÉN, di Ö. LINDBERGER, di S. MALMSTRÖM, di L. SJÖBERG, di S. BERGSTEN; sul problema della composizione 'musicale', E. LINDEGREN; B. HÖGLUND, *G.E. och musiken*, in C. FEHRMAN, *Musiken i dikten*, Stockholm 1969, pp. 83-102 e S.R. EK, *Auditivt fokus*, in *Lyrik i tid och otid*, Lund 1971, pp. 197 sgg.).

<sup>19</sup> Dopo G. PRINTZ-PÅHLSON, *Diktarens kringkastade lemmar. Motivisk och metodisk primitivism hos G.E.*, in *Solen i spegeln*, Stockholm 1958, pp. 86-143, cfr. soprattutto L. ERIKSSON, *Primitivismen i Stroutnes*, in «Tidskrift för litteraturvetenskap», 1973-74, 4, e P. HELLSTRÖM, *op. cit.*, pp. 68 sgg.

Cfr. anche S. BERGSTEN, *Sommarnatten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur*, in «Samlaren», 1969, p. 14: «Ekelöf var ingen primitivist. Hans förhållande till naturen är ett annat och hans naturskildringar hänför sig lika mycket till ett inre själslandskap som till ett yttre sceneri» («E. non è stato un primitivista. Ha un rapporto d'altro tipo con la natura; le sue descrizioni naturalistiche si riferiscono a paesaggi interiori almeno quanto a scenari esterni»).

<sup>20</sup> B. LANDGREN, *Ensamheten, döden och drömmarna*, Uppsala 1971.

<sup>21</sup> P. HELLSTRÖM, *Livskänsla och självutplåning* cit.

delle idee<sup>22</sup>. E cioè a dipendere in gran parte da ipotesi e documentazione esterne all'opera; incoraggiate in questo dalla pratica dello stesso Ekelöf, che dissemina scrivendo glosse e pezze d'appoggio per l'interpretazione di tipo generalmente autobiografico e storico-culturale<sup>23</sup>. L'obiezione è metodologica e pragmatica. Metodologica. Lecito, a volte necessario, stabilire una serie di coordinate prima della lettura; ma l'interazione dei diversi sistemi cui il testo appartiene va verificata nel loro luogo storico d'incontro, il testo stesso, la dialettica con le istituzioni la si studia incarnata e materiale. Le 'presupposizioni' per rinviare efficacemente al 'contesto' si devono tradurre in 'regolarità' osservabili<sup>24</sup>. E poi nessun tema, per quanto motivato, si dà direzione e movimento da solo; ma entra in un sistema di attrazioni e di opposizioni con altri temi — accavallati, stratificati, o in guerra mortale fra loro — fra cui ogni testo mette in atto una differente « strategia »<sup>25</sup> di mediazione. Ancora: questa strategia è un'operazione essenzialmente di 'scrittura', progetta percorsi di senso ordinando e riconnettendo i diversi elementi testuali. E quindi da problemi di genere, di composizione, formali, deve partire lo studio di un'opera — come quella di Ekelöf — figlia delle avanguardie, che rinnova lingua poetica e procedimenti poetici, che si inserisce di forza (lo si riconosce da tempo in America, in Germania, in Francia, in Europa orientale) nella più avanzata ricerca espressiva europea.

1.3. L'obiezione pragmatica riguarda l'uso che fin qui si è fatto dello straordinario *corpus* ekelöfiano inedito, non catalogato, che si conserva presso la Biblioteca universi-

<sup>23</sup> Lo stesso fa R. EKNER nell'importante *I den havandes liv. Atta kapitel om G.E.s lyrik*, Stockholm 1967, e M. L. RAMNEFALK in *Tre lärodiktare*, Lund 1974.

<sup>24</sup> Cfr. i risultati recenti di linguistica testuale e poetica testuale; per esempio J. IHWE, *Text Theory in the Study of Literature*, in J. PETÖFI-H. RIESER (edd.) *Studies in Text Grammar*, Dordrecht-Boston 1973. 'Presupposizioni', 'contesto' e 'regolarità' sono usati qui in senso tecnico.

<sup>25</sup> Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles 1977, pp. 172 sgg.

taria di Uppsala. Si tratta di molte decine di quaderni di appunti che vanno dal 1927 al 1967 circa; di cassette che contengono le varianti alle liriche edite, abbozzi lirici inediti; di lettere, di diverse stesure per i saggi critici, teorici, divagativi poi pubblicati, di frammenti e progetti per altri saggi sconosciuti, di commenti e annotazioni in margine a singoli testi. Che io sappia non c'è alcun piano neppure per pubblicare gli eccezionali quaderni; le lettere sono ancora per molto tempo sotto vincolo; tanto meno si parla di edizioni critiche, condotte sulla lirica o sulla prosa. Di questo patrimonio anche gli studiosi più giovani (appunto Landgren e Hellström) si sono valse in modo non diverso da quello praticato dagli esegeti ufficiali (R. Ekner, L. Sjöberg) con le informazioni ottenute direttamente da Ekelöf in vita. Con sorprendente parsimonia, cioè, e con soggezione. Si attinge al lascito inedito come si ricorre a testimonianze esterne all'opera (documenti, la biblioteca, deposizioni di altre persone); per colmare una lacuna della propria ricostruzione, per ottenere conferme a quanto si afferma. Attenti a ricalcare le linee interpretative prestabilite dall'autore collegando fra loro fatti biografici minuti (l'infanzia solitaria, i viaggi della maturità); tratti caratteriali, timidezza, idealismo ferito tramutatosi in scepsti, passione per i fenomeni biologici elementari come per astrazioni logiche vertiginose; prove di letture e di esperienze, una singolare cultura da autodidatta di gusto molto moderno. Un'inquieta cavalcata nel tempo e nello spazio, la cultura di Ekelöf, che gli fa interrogare Locke e Spinoza attraverso il taoismo, la musica indiana attraverso Stravinskij e Franck; che scompone come quadri cubisti le icone bizantine; legge da surrealisti, e migliori dei francesi, ibn-al-'Arabī e Rūmī<sup>25a</sup>; fa di Nerval, Rimbaud, Desnos una « schiera di mistici »<sup>25b</sup>, inseriti in una lunga tradizione esoterica con radici ellenistiche, orientali, medioevali.

<sup>25a</sup> V. per esempio il saggio *Medeltida modernism*, in « Svenska Dagbladet » 13-5-1934.

<sup>25b</sup> G. EKELÖF, *Hundra år modern fransk dikt*, Stockholm 1934, e numerosi articoli sul dadaismo e sul surrealismo.

Anche restando chiusi in prospettive di ricostruzione extratestuale si potrebbe usare in modo più spregiudicato un materiale tanto ricco. Interessarsene, per esempio, per cercarvi prove negative: certe grandi esperienze novecentesche sembrano non avervi lasciato traccia. O studiare tempi e modi delle notazioni su differenti problemi culturali: impegnative, dilatate o quasi criptiche. Verificare, abbinando più tagli di indagine, in che misura la posizione che Ekelöf rivendica per sé (un non integrato nella società e nella cultura, esule e critico in patria, nel panorama internazionale aggiornato ma indipendente), non sia l'estensione di una formula letteraria: quell'ideale stoiceggiante di vita proclamato in una lirica famosa: « credo nel solitario, uomo insieme e antiuomo »<sup>26</sup>. Se invece interessa un approccio comparatistico, cercare fonti e influenze, è sicuramente più fruttuoso esplorare le prime redazioni delle liriche che quelle definitive. Un esame formale anche affrettato vi rintraccia una fitta rete di rapporti entro la Svezia e soprattutto in Europa. Il collegamento più discusso, quello con Eliot (« Eliot dovrò probabilmente digerirmelo tutta la vita »<sup>27</sup>) potrebbe così apparire sotto altra luce che nel compiacente articolo di Espmark<sup>28</sup>, facendo attenzione a certi principi costruttivi, agli aggettivi sostantivati e alle neoformazioni, ad alcune clausole ritmiche, all'uso delle onomatopее. E chi ha cercato gli influssi di Pound? Ma il compito più importante, per la ricostruzione dall'esterno, sarebbe ancora rintracciare attraverso appunti abbozzi e studi di quarant'anni le linee di una grandiosa riflessione teorica sulla poesia e sulla lingua che si dilata ben oltre i pochi, citatissimi saggi pubblicati in vita<sup>29</sup>. Si trovano

<sup>26</sup> *Jag tror på den ensamma människan*, in FS.

<sup>27</sup> G. EKELÖF, *Självsyn* cit., p. 156: « Eliot kommer jag utan tvivel att få äta upp hela mitt liv ». Cfr. soprattutto il saggio inedito *Ekelöf versus Eliot*, in *Kommentarer* (UUB).

<sup>28</sup> K. ESPMARK, *Ekelöf och Eliot. En studie kring 'Färjesång'*, in « BLM », 1959, 8, pp. 683 sgg.

<sup>29</sup> *Dikt och musik*, in « Spektrum », 1932, pp. 20-24; *Diktens medel och mål*, in « BLM », 1933, 5, pp. 18-21; *Konsten och livet*, in « BLM », 1934, 8, pp. 58 sgg.

negli inediti (soprattutto nei frammenti più precoci, 1927-1930) proposte tecniche originali e avanzate, evidentemente coscienti degli sviluppi della linguistica e delle teorie dell'arte. Particolarmente notevoli certi esperimenti condotti su rigide basi teoriche: lo studio sugli allofoni delle vocali (*Cahier I*)<sup>30</sup>, il tentativo di usare una grafia fonetica per rintracciare le leggi quantitative dello svedese (id.), la drastica riduzione del lessico poetico secondo una teoria delle costanti adattata da Ozenfant<sup>31</sup>. S'intende che è urgente rileggere in contropunto, su queste basi, tutta la lirica più apertamente sperimentale di Ekelöf; ma nessuno studio formale potrà permettersi d'ora in poi di non tener conto di queste pagine.

Altri frammenti attestano aperture e curiosità verso la matematica, la biologia, la musica, l'architettura contemporanea, e verso diverse tradizioni filosofiche antiche, orientali e greche. Si può servirsene per arricchire quanto si sa sull'aggrovigliata avventura culturale di Ekelöf, che lo fa entrare di diritto nella famiglia dei grandi intellettuali eterodossi del Novecento europeo. Ma si può e si deve soprattutto aiutarsi con questi baleni di riflessione per ricostruire una vera teoria letteraria di Ekelöf, che sembra dovere più ai manifesti delle principali scuole artistiche, alla psicologia della *Gestalt*, al dibattito epistemologico sulle relazioni e sugli insiemi che alle arti poetiche delle avanguardie ufficiali (poesia come laboratorio, come algebra, anatomia, geometria...). Una serie di possibili linee di sviluppo richiede indagini, e fino allora sarà bene ricacciare indietro i nomi che si affollano, leggendo, in mente (i Saussure, i Wittgenstein, i Kandinskij, Russell, Klee...).

<sup>30</sup> Nel contenitore *Tidiga manuskript* alla UUB; il *Cahier I* risale circa al 1930.

<sup>31</sup> Nello stesso *Cahier I*, ma soprattutto in *Bilan. Paris 1929-30* nell'identico contenitore.

<sup>32</sup> Una rapida scelta di aforismi. *Cahier I*: «  $2 \times 2 = 4$  är en del av friheten.  $2 \times 2 = 5$  är antagligen hela friheten » («  $2 \times 2 = 4$  è una parte della libertà.  $2 \times 2 = 5$ , si può pensare, è tutta la libertà »). « När blir  $2 \times 2 = 4$  och var? i likhetstecknet? i multiplikationstecknet? i luften? i en fjärran stjärna? i Gud? » (« Quando diventa 4,

L'insistenza intorno agli anni Trenta di questi fram-

2×2, e dove? nel segno di uguaglianza? nel segno di moltiplicazione? per aria? in una stella lontana? in Dio?» «Jag har ända från när jag var liten trott på det som jag tvivlat på. Omedvetet först, sedan medvetet» («Fin da piccolo ho creduto in quello di cui dubitavo; dapprima inconsciamente, poi coscientemente»). «Jag tvivlar på allt, därför måste jag tro. Jag tvivlar på allt som är tillgängligt för mina kunskapsmedel. Därför måste jag tro på det om vilket jag intet vet» («Dubito di tutto, e quindi devo crederci. Dubito di tutto ciò che è accessibile alla mia comprensione. Quindi devo credere in cose di cui non so niente»). «En sak är aldrig vacker därför att den är begriplig (maskin), men den kan mycket väl vara det därför att vissa förhållanden inom traditionen anses vackra och andra fula» («Una cosa non è mai bella perché comprensibile (macchina), ma probabilmente è bella perché all'interno della tradizione alcune circostanze sono considerate belle, altre brutte»). «Livet är enbart ett sökande efter konstanter» («La vita non è che una ricerca di costanti»). «Det som Ozenfant kallar konstanter är ingenting annat än filosofernas aprioriska kunskaper... För att komma åt de i verklig mening aprioriska kunskaperna måste vi gå ända till det ögonblick då hancellen och honcellen smälter samman. Är förresten inte hela livet aprioriskt, vårt öde är medfött, vi äro predestinerade» («Quelle che Ozenfant chiama costanti non sono che le conoscenze a priori dei filosofi. Per raggiungere conoscenze realmente a priori dobbiamo rifarci all'istante in cui si fondono la cellula maschile e la cellula femminile. Del resto tutta la vita non è forse a priori, il nostro destino congenito, e noi predestinati?»). «Naturen tycks ha satt två stora lagar i strid mot varandra. Tyngdkraften och horror vacui» («A quanto pare, la natura ha messo in conflitto fra loro le due grandi leggi della forza di gravità e dell'horror vacui»). *Kommentarer*: «Ord är för mig ett slags nottecken och bildtecken. Det finns i hieroglyferna eller ideogrammen vanligen ett fonetiskt element jämte det föreställande. Men orden, även fonetiskt någorlunda troget utskrivna... förblir i grunden ideogram. Ordet jord är, hur fonetiskt och praktiskt det än ser ut, på papperet ett ideogram; t.o.m. ett ideogram med flera olika utseenden, jord=mylla=mull=jorden, etc. En text vilken som helst, men naturligtvis företrädesvis en poetisk text, är ingenting annat än ett slags partitur av ideogram med fonetiska anvisningar... Innehållet i ideogrammen, frekvensen av dem och deras inbördes rangordning är det väsentliga» («Le parole sono per me segni musicali e segni figurativi. Nei geroglifici, come negli ideogrammi, esiste comunemente un elemento fonetico accanto all'elemento iconico. Ma le parole, per quanto

menti (certo disorganici, spesso contraddittori) sulla parola intesa come un grumo di relazioni; sul testo come sistema complesso di rapporti, con un baricentro esterno; sull'opposizione come fattore di identificazione (nella teoria delle costanti), dovrebbe chiarire in quale senso vadano intese molte delle dichiarazioni di principio pubblicate. «La forza di una poesia non risiede nelle parole in quanto tali, ma nella tensione emotiva fra parole. A far poesia non sono le pietre, ma il muro che risulta da una mescolanza dinamica di pietre diverse per peso, colore, forma, rarità, messe in rapporto fra loro»<sup>33</sup>. «Ogni parola ha il suo significato, ma quando si accostano avviene un fatto strano; le parole mantengono il significato primitivo, ma acquistano in più un senso intermedio... È il contrappunto delle parole... e la poesia consiste appunto in questa relazione di tensione — fra due parole, fra due versi, fra due signi-

fedele sia la loro trascrizione fonetica, rimangono in fondo ideogrammi; La parola 'terra', comunque si pronunci e qualsiasi aspetto assuma sulla carta, è un ideogramma, anzi, un ideogramma con più accezioni 'terra-terriccio-terreno-Terra', ecc. Qualsiasi testo ma soprattutto, come è naturale, un testo poetico non è altro che una sorta di partitura con riferimenti fonetici. Quello che conta è il contenuto, la frequenza e la disposizione relativa degli ideogrammi». *Quaderno D* (1929-30, 1935-36): «Poesi är tänkbar endast i tiden och är därför ett slags musik. Den närmar sig absolut melodi då relativa förhållanden orden emellan endast ha någon större betydelse då en avsevärt störning inträffar i diktens linje... I indisk musik stå tonerna inte i direkt förhållande till varandra utan till en tänkt orgelpunkt, amså: i god poesi bör orden kunna fattas på samma sätt» («La poesia è pensabile solo nel tempo e somiglia in questo alla musica. Si avvicina alla melodia assoluta quando i rapporti reciproci fra parole hanno rilevanza solo nel caso in cui il percorso della lirica venga sensibilmente alterato... Nella musica indiana le note non sono in rapporto diretto fra di loro, ma con una tonalità di base immaginaria, l'amså; in poesia le parole andrebbero concepite nello stesso modo»).

<sup>33</sup> G. EKELÖF, *Diktens medel och mål*, in «BLM», 5, 1933, pp. 19-20: «diktens styrka bor inte i orden som sådana utan i den sentimentala spänningen mellan orden. Dikten är inte stenarna utan murbruket, och murbruket är en dynamisk blandning av stenarnas olika tyngd, färg, form, sällsynthet i förhållande till varandra».

ficati. Ho imparato a scrivere proprio come un bambino impara a leggere: B-A diventa (straordinario) BA<sup>34</sup>». E tante altre nella stessa linea.

1.4. Questo nel caso in cui si intenda ad ogni costo trovare, per il lascito manoscritto di Ekelöf, un'utilizzazione che si tenga all'esterno dell'opera poetica. Ma naturalmente il primo modo e il più interessante per utilizzare quel lascito è tirarlo dentro. Col risultato probabile di una lettura più ricca; in qualche caso, con il crollo delle interpretazioni cristallizzate in favore di una nuova e più corretta; con informazioni inestimabili sul metodo di lavoro di Ekelöf, sulla sua poetica, sulle 'regole' nel processo di costituzione del senso di libro in libro.

Gran parte del fondo inedito consiste infatti in stesure differenti delle liriche pubblicate, conservate in numero variabile da una a circa ottanta, sparse (per lo più in forma di abbozzi) nei quaderni di appunti o raccolte a parte (da Reidar Ekner) e divise libro per libro. Ma non catalogate né descritte, probabilmente ancora per molto tempo. Si sa (lo conferma il tipo stesso delle varianti e il fatto che venissero conservate tutta la vita) come fosse abitudine di Ekelöf, anzi, « necessità vitale »<sup>35</sup>, mantenere 'aperti' i suoi testi, considerarne la definitività provvisoria e ripercorrerli e rivederli spesso di fatto (caso esemplare, la riedizione 1962 di SpJ). Non si sa invece, e sarebbe interessante stu-

<sup>34</sup> G. EKELÖF, *En outsiders väg*, in *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963, p. 174: « Ett ord har sin mening och ett annat sin, men när de kommer tillsammans sker något underligt med dem: de får en mellanmening, samtidigt som de har kvar sina primära betydelser... Detta är ordens kontrapunkt... Och poesi är just detta spänningsförhållande — mellan orden, mellan raderna, mellan betydelserna. Jag har faktiskt lärt mig skriva som ett barn lär sig läsa: B-A blir — märkvärdigt nog — BA. ».

<sup>35</sup> Cfr. M. STENBECK, op. cit., p. 467, e S. BERGSTEN, *Sommarnatten*, cit. e *Poetisk förvandling. Ett exempel på G.E.s lyriska arbetsmetod in Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, Lund 1971, p. 179.

diare, come si modificano, nel tempo, criteri e funzioni della revisione.

Ma fino ad oggi chi si è servito di questo straordinario patrimonio lo ha fatto per analisi tematiche: per studiare come si modifichi e si sviluppi l'invenzione dei 'contenuti'. Si è data per scontata l'eccellenza qualitativa dell'ultima versione, stabilendo anzi proprio secondo criteri di perfezionamento graduale la cronologia relativa dei testi. Motivi e temi, poi, di cui si è voluto mostrare l'evoluzione, sono stati messi in rapporto con i soliti riferimenti biografici e psicologici<sup>36</sup>. Altrimenti si sono ricostruite le tappe « tipiche »<sup>37</sup> nella pubblicazione di un testo: prima isolato in riviste e giornali, quindi rielaborato e adattato al nuovo contesto in una raccolta, e ancora a volte ritoccato in un'edizione successiva di quella, o in un'antologia. I manoscritti precedenti o la prima pubblicazione sono stati considerati, di solito, gradini o tentativi preliminari verso lo stadio in sé compiuto, il solo autosufficiente.

Un metodo in ogni caso insoddisfacente e riduttivo. Si è visto infatti da tempo come le redazioni sufficientemente autonome di uno stesso testo costituiscano un sistema di strutture dotate di diverso significato globale per gli equilibri differenti che istituiscono fra il piano dell'espressione e quello del contenuto. Di questo sistema non interessa tanto cogliere la variabile compiutezza, quanto le leggi fondamentali di sviluppo e di costituzione del senso<sup>37a</sup>.

Nel caso di Ekelöf il metodo, ben più che riduttivo, risulta mortificante. Lo statuto particolare delle sue varianti lo dimostra uscito dalla scuola di Mallarmé e di Valéry nel considerare « la poesia nel suo fare... un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non ne-

<sup>36</sup> S. BERGSTEN, *Sommarnatten* cit.

<sup>37</sup> S. BERGSTEN, *Poetisk förvandling* cit., p. 178.

<sup>37a</sup> Cfr. C. SEGRE, *Sistema e strutture nelle Soledades di A. Machado*, in C. SEGRE, *I segni e la critica*, Torino 1969, pp. 129 sg., e M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, pp. 113 sgg.

cessariamente l'ultima »<sup>38</sup>. Il rapporto di alternanza opposizione variazione ripresa a distanza fra le diverse stesure coincide con i principi di coerenza 'musicale' su cui quest'opera si fonda dichiaratamente. Non solo all'interno del singolo libro (si pensi all'*Elegia di Mölna*, che accompagna con la sua gigantesca polifonia la produzione di vent'anni)<sup>39</sup>, ma da un libro agli altri ritornano continuamente simboli motivi temi cadenze e formule. Non con la tecnica caleidoscopica cui ci ha abituato per esempio Trakl: un alfabeto poetico che si combini secondo disegni diversamente traumatici; ma per la convinzione che la produzione del senso avviene nel tempo<sup>40</sup>, con un percorso serrato fra opposizioni e congiunzioni tanto fondamentali da risultare sempre elusive e inattingibili. « Per tutta la vita non ho lavorato che a un'unica poesia, ma non sono riuscito a ricomporne i frammenti »<sup>41</sup>.

Differenze piuttosto di grado che di natura separano a volte, in Ekelöf, le famiglie di redazioni inedite dalle 'varianti' edite di uno stesso testo base, collegate fra loro al di sopra di grandi distanze di tempo o di genere (del tipo *Ensam i tysta natten*<sup>42</sup>). Così vanno considerate stesu-

<sup>38</sup> G. CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 5.

<sup>39</sup> Sulle varianti a EME, cfr. S. R. EK, 'Auditivt fokus'. *En aspekt på Gunnar Ekelöfs En Mölnaelegi*, in *Lyrik i tid och otid* cit., pp. 197 sgg.

<sup>40</sup> G. EKELÖF, *Dikt och musik*, in « Spektrum », dec. 1932, p. 23, e *Anteckningar till En Mölna-Elegi*, in G. EKELÖF, *Lägga patience*, Stockholm 1969, pp. 158-9.

<sup>41</sup> G. EKELÖF, annotazione manoscritta nella cassetta *sent på jorden*: « Hela mitt liv har jag bara skrivit på en enda dikt men jag har inte lyckats foga ihop bitarna ». Si tratta di un tipo molto frequente di ammissione: p. es. cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano 1977, p. 606: « ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora do il verso ».

<sup>42</sup> *Ensam i natten trivs jag bäst* (« Solo nella notte è il mio momento migliore ») in S; *Ensam i tysta natten / som är den enda...* (« Solo nella Notte silenziosa / l'unica... »), *Ensam i tysta natten / skall jag trivas...* (« Solo nella Notte silenziosa / me ne

re autonome, differenti per equilibrio e significato complessivo, e non studi preliminari a componimenti maggiori, liriche del genere di *Fågel*, *Nedtecknat 1932* e *En dödsdröm* rispetto a *Röster under jorden* (« Uccello », « Steso nel 1932 » e « Un sogno di morte », a « Voci da sottoterra », in OH)<sup>42a</sup>. E poi le coppie di liriche antitetiche, in *pendant*, che diventano la regola nelle ultime raccolte (dalla simmetria formalizzatissima: SoF, VtU); ma caratterizzano anche libri molto precoci (*Denna varelse*, *Namnlös*, « Quest'essere, Innominato », in SpJ 1962; *En dröm, verklig* « Un sogno reale » e *Verkligheten, drömd*, « Realtà sognata », in OH). E che cosa sono se non rielaborazioni e varianti a vecchie proposte testi come *Oniriska sagor* (« för barn och blommor... Onanistiska drömmar för gubbar och gummor »: « Favole oniriche per bambini e fiori... Sogni onanistici per vecchi e vecchie », in OI)?

Tecnica di tipo musicale, certo (« perché non si dovrebbe alludere alla musica? »<sup>43</sup>); ma anche pratica cara alle arti visive, la serie, la variazione, l'« omaggio » (« perché non si dovrebbe alludere all'arte figurativa? »).

1.5. Dunque la critica testuale che si occuperà delle varianti in Ekelöf dovrà essere libera da pregiudizi cronologici e qualitativi; smettere di contrapporre « il processo al dato »<sup>44</sup> e attraverso il dato, sforzarsi di recuperare il pro-

starò... »), *Ensam i tysta natten, utan namn* (« Solo nella Notte silenziosa, senza nome »), *Ensam i tysta natten trivs jag bäst* (« Solo nella notte silenziosa è il mio momento migliore »), in VtU.

<sup>42a</sup> Cfr. R. SHIDELER, *Voices under the Ground, Themes and Images in the Early Poetry of Gunnar Ekelöf*, Berkeley-Los Angeles-London 1973, p. 33: « This early poem *Nedtecknat 1932* includes a dream and refuge pattern not unlike that of *Voices*, but the earlier poem is less effective and less well organised. A *Deathdream* substantiates the process of introversion in which the narrator of the poem seeks through dreams an answer to his homelessness ».

<sup>43</sup> G. EKELÖF, *Självsyn*, cit., p. 156: « (varför skulle man inte få hänvisa till musik)... (varför skulle man inte få hänvisa till bildkonst) ».

<sup>44</sup> D'A. S. AVALLE, *Introduzione alla critica del testo*, Torino 1970, p. 9, e *Principi di critica testuale*, Padova 1972, p. 5 e 9.

cesso di costituzione del senso; cosciente che studiare gli assestamenti delle numerose stesure, la « dinamica dei fattori anomali »<sup>45</sup>, le regole del gioco correttorio porti molto vicino a comprendere le leggi profonde che organizzano, di questi testi, significato e funzione. Un'edizione critica della lirica che intenda essere ricerca di un metodo di lavoro e di una poetica costituirà finalmente il terreno adatto per studiare non 'di che cosa', ma 'che cosa' abbia scritto Ekelöf e 'come', inserendosi in che istituzioni letterarie, modificando quali tradizioni. Chiedere che a una simile edizione si progetti di dare il via per esempio nel decennale dalla morte, 1978, è certo provocatorio nel momento in cui i libri del maggiore lirico svedese del Novecento non si trovano più perché non ristampati.

Ma, come è avvenuto altre volte, proprio di questo vuoto è possibile avvalersi per un intervento di notevole prestigio culturale (edizione critica o *opera omnia* con gli inediti) che promuova una migliore lettura di Ekelöf, con apertura almeno europea e strumenti aggiornati.

Il desiderio di una conoscenza più profonda dello scrittore, e il fascino del grande lascito manoscritto che vi si lascia intravedere sono gli stimoli più positivi che possono aver suscitato nel pubblico anche i tre libri postumi curati da Ingrid Ekelöf. Una scelta di liriche nella prima raccolta, *Partitura*, (*Partitur*, 1969): per metà del 1965-67, stampate nell'ultima redazione e molto vicine per tipologia a quelle apparse in *VtU*; per l'altra metà del periodo di malattia (1967-68), in ordine cronologico e nell'unica versione esistente, molte di sconvolgente vivezza.

Meno felici, perché condotti senza criteri sufficientemente rigorosi, gli altri due, *En självbiografi* (« Autobiografia », 1971) e *En röst* (« Una voce », 1972), che ritagliano e combinano fra loro frammenti inediti, in versi come in prosa. Se la qualità di quei brandelli è tale da resistere a ogni sforbiciatura, e se quindi il risultato è naturalmente ancora

<sup>45</sup> D'A. S. AVALLE, *Dinamica di fattori anomali*, in « Strumenti critici », 10, 1969, pp. 342 sgg. (che riprende e sviluppa il concetto di « non-structural factors » in U. WEINREICH).

attraente, pure i due libri sono inadatti a soddisfare esigenze diverse dall'interesse spicciolo biografico e psicologico. Si veda il caso dell'autobiografia. È perfettamente legittimo che il curatore di un libro come questo non si senta vincolato oltre un tanto al piano originario dell'opera<sup>46</sup> e segua invece criteri propri nella scelta e nella combinazione del materiale. In questo caso, secondo quanto si può ricavare dall'introduzione (dove un'insolita immagine di Ekelöf è tratteggiata per impressioni e schizzi), a Ingrid Ekelöf interessa meno inseguire le tracce di un'avventura intellettuale che ricostruire, dello scrittore svedese contemporaneo più ermetico e più schivo, la faccia umanamente e socialmente significativa. Ma almeno ci fosse traccia di descrizione o di discussione del materiale usato, dei metodi seguiti. Invece non ci si cura di riferire sullo stato, sulla qualità, sull'età dei documenti da cui si attinge; né si dichiara secondo quali criteri si ritenga opportuno ricorrere a fonti di un tipo piuttosto che di un altro<sup>46</sup>. Perché per esempio si usino documenti recenti per attestare fenomeni molto più antichi; perché si ritaglino frammenti all'interno di testi di ben altro respiro. Non vengono stabiliti filoni tematici (come potrebbero essere le riflessioni sulla lingua, sulle scienze, sull'estetica, sulla politica) né confini tra 'generi': frammenti lirici (abbozzi; redazioni precedenti di componimenti pubblicati; testi rimasti inediti) commenti e note in margine ai libri via via pubblicati; lettere con polemiche letterarie o in genere culturali.

La gratitudine a Ingrid Ekelöf per avere con coraggio cominciato a rendere conto della portata del lascito inedito conservato a Uppsala si accompagna, quindi, a considerazioni molto amare sulla trascuratezza editoriale e sulla scarsa

<sup>46</sup> I. EKELÖF, *Förord* a ER, p. 7: « Jag har inte letat mig fram efter någon bestämd linje utan låtit utkastens 'fasthet' till innehåll och form vara avgörande... Jag menar att många av texterna dessutom tjänar till inkörspport till det som GE själv publicerade » (« Non ho cercato di attenermi a una linea prestabilita, ma ho lasciato decidere alla 'solidità' contenutistica e formale di questi abbozzi... Ritengo che molti testi servano inoltre da porte d'accesso a quanto è stato pubblicato da GE. »).

sensibilità filologica dell'opinione pubblica: insufficientemente collegata ai castelletti della ricerca accademica da una critica militante che sappia mantenersi di respiro almeno europeo. Una situazione culturale che non sarà forse rovesciata d'un tratto se appariranno, dei maggiori scrittori, una serie di edizioni critiche a larga diffusione, accompagnate da un dibattito sulla loro motivazione, sui metodi, sui risultati. Ma l'esperienza francese e italiana ha dimostrato quale funzione possa avere una filologia rinnovata nello stimolare una maggiore coscienza dei problemi, anche teorici, dei significati letterari: la riflessione sull'organizzazione del testo come atto di conoscenza, su come il funzionamento del testo nella collettività accresca e modifichi il suo senso globale.

1.6. Ancora una nota prima di descrivere lo stato della tradizione per la prima lirica, FpS e di darne il testo con le varianti a ogni verso e con una traduzione a fronte. L'apparato critico di tipo tradizionale, che riporta in una fascia sotto il testo proposto dall'autore come definitivo le lezioni differenti nelle altre stesure, con attenzione anche alle divergenze nella punteggiatura (evidentemente pertinenti per stabilire i criteri di coesione, e soprattutto il graduale prevalere, come unità significativa, del verso sulla frase), risulta ormai insoddisfacente. Si ha infatti bisogno di tenere in mente la diversa fisionomia di ogni stesura (e non solo il complesso dei suoi 'scarti') se si vuole servirsene non solo per stabilire entro quali paradigmi concreti sia avvenuta la scelta dei singoli elementi combinati nel testo finale; ma attraverso quali equilibri si siano venuti determinando i principi dell'organizzazione fonico-ritmica, sintattica, semantica che ne fonda il senso. Di quale poetica, in fin dei conti, quel testo faccia esperimento. D'altra parte stabilire una relazione di equivalenza (ponendole sullo stesso piano) fra redazioni, come queste, in evidente dipendenza reciproca non mi sembra legittimo: correzioni aggiunte e modifiche si sovrappongono, passando da una versione all'altra, ma in un'unica direzione: non viene mai ripresa una proposta già accantonata.

È forse opportuno, per rendere visibile il movimento di tempo e di senso, riprodurre per intero almeno una delle redazioni inedite, quella che chiamiamo C: la più tormentata, con aperture in più direzioni e, per l'accumularsi delle correzioni, con un'evidente «compresenza di strutture»<sup>47</sup> distinte (fig. 1).

### 2.1. Testo, varianti e note a FpS

Fiskaren på strand:	Il pescatore a riva:
I vänstra handen håller han	tiene avvolta la lenza nella sinistra
revens bukter	

VARIANTI<sup>48</sup>. (Sopra al titolo) C en fisk ger man ett knivhugg i pannan / men denne får intet (In margine) C uppflugen i vattnet / och bl. i djupet — / uppsimmad högt på en sten, / med armarna / rullade tillreds / och det underbara / ögat [tungsint] vaksamt blickande / han omfamnar / sänket med etc. Titolo: B C D

STATO DELLA TRADIZIONE. Di FpS ci sono conservate (nel contenitore *Ur Non serviam, Om hösten, Opus incertum, Otočac* della Biblioteca universitaria di Uppsala, UUB) le seguenti versioni: quella che chiamiamo qui A (in due copie dattiloscritte, di cui A<sub>1</sub> con correzioni a mano); quella che chiamiamo B (ugualmente in due copie dattiloscritte, ambedue con correzioni a mano); quella che chiamiamo C (in una copia dattiloscritta e qui riprodotta, con molte correzioni almeno in due riprese, a matita e a penna); e l'ultima, D, pubblicata in «BLM» 28 (1959), pp. 652-3. Indizi esterni di datazione assoluta ne abbiamo solo per D, che nonostante la brevissima distanza nel tempo dalla versione definitiva apparsa in OI (E) se ne discosta in diversi punti. Alle altre

<sup>47</sup> C. SEGRE, *Testo*, in Enciclopedia Einaudi (in corso di pubblicazione).

<sup>48</sup> Le parentesi quadre indicano che si tratta di lezione poi cancellata; il corsivo contrassegna le aggiunte a mano, a matita, il grassetto quelle a penna.





ett ormstyan i vinda  
 över vilket det underbara ögat skildrar tungt  
 och kanske ibland med en bakslug gliut —

0 människa, du som redan pustar i backarna.  
 som stannar i världens trappor till och från.  
 som vrider dig om mätterna  
 i astma och andnöd:  
 Det var du!

0 du som vrider dig i varje sjukdom  
 eller vars själ vrider sig;  
 (hör och fetta!) Det var du!

Det tunga skåddandet, den baksluga gliuten  
 var också din!

Att denne blev kallad en basilisk,  
 att andra djur blev andra symboler,  
 det fanns i sig! var du och som djuren sägs  
 gevara mörka till pris

Det onda ryktet, reputationen för gryghet;  
 Det var du!

Och inte heller det slem du öger skall en gång räkna  
 att blöta stenarna på strand!

*Att, för analogie,  
 känna sig vara  
 gud given till  
 Det är Du  
 22. Hör or faktu!*

*Det är Or!*

*Asi a*

*2 Det var*

*2 Det är*

*msbr*

*Vu au bain,  
 Vu pres de la Promenade  
 des Anglais 1920  
 fait au jourd'hui  
 le bain publique pres de  
 cloaque*

*Vu au bain publique  
 pres d'un cloaque  
 au dessous de la Prom A en 20  
 fait aujour d'hui.*

10 Han krälar med åtta armar om varandra, om varandra som om den vred några ohyggliga händer

Dimena le otto braccia le aggroviglia fra loro e sembra che torca delle mani orribili.

rovdjur rovet som rör sig. 8: A Sen tio minuter ligger den bland kiselstenarna, B Nu ligger den på strand C Nu ligger [den] han tung på strand 9: A sen en halvtimme ligger den bland kiselstenarna. B C D sen tio minuter, tjugo minuter, trettio. 10: A B C Den krälar med åtta armar C (in margine) (Han eller hon) parentes 11: A om varandra, om varandra. 12: (aggiunto a matita in A) B som om det vore några ohyggliga händer. C D som om den vred några ohyggliga händer. 13: A Det stora

i blinken, vänt mig om och sett på dem: un istante, mi sono voltato a guardarli: De [var] begärde inte krig, var fromma. non cercavano guerra, erano tranquilli.

Ett kreaturs suckan är min bön till dig. Il lamento di una creatura è la preghiera che ti rivolgo.

Sul *recto*, al disopra del titolo: « en fisk ger man ett knivhugg i pannan, men denne får intet » (« a un pesce si dà un colpo sulla fronte col coltello, ma a questo niente »). Sono caratteristiche di C le allusioni religiose in margine ai vv. 34 sgg.: cadute nelle redazioni successive, D ed E, ma consone alla citazione paolina<sup>49</sup> del « lamento della creazione ». Queste, insieme ad altre aggiunte di C (« och bl. [= bläckfisken] i djupet »; « som rovdjuret rovet ») conducono necessariamente a prendere in considerazione il frammento dell'*Elegia di Mölna* (che li aprirà la sezione GORGO) pubblicato quasi contemporaneamente come *Inför en madonna* (« Davanti a una madonna »; « Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning », 1-8-1959):

Förbannad vare du förbannad är uttytt helig

Maledetta tu sia maledetta, che va interpretato sacra

Gånge du ensam Osalig som

Possa tu vagare sola infelice come

<sup>49</sup> E, naturalmente, stagneliana (*Vad suckar häcken? ecc.*).

Det stora ögat blickar tungt, fjärrseende, kanske ibland med en listig glimt	Nel largo occhio uno sguardo pe- sante da veggente che pare balenare a tratti d'astu- zia.
15 Det lilla röret på huvudets sida kippar oavlåtligt det slangliknande röret med vilket han andas	A lato della testa, annaspa senza fermarsi la cannula tubiforme con cui re- spira.
De åtta armarna krälar och krälar:	Le otto braccia si divincolano convulse

[ögonen] ögat blickar tungt, *fjärrseende* B C Det stora ögat blickar tungt, *fjärrseende*, C (*in margine*) där örat sitter 14: A *får kanske en listig glimt* B *får kanske ibland* en listig glimt. C D kanske ibland med en listig glimt. 15: A Det lilla röret han andas med kippar B Det lilla röret på kroppen kippar oavlåtligt, C D Det lilla röret på huvudets sida kippar oavlåtligt, 16 (*manca in A*) B C D det slangliknande röret med vilket han andas. 17-23: A Allt slem den äger räcker inte längre / de åtta armarna krälar och krälar / ett ormnystan i vända / över vilket det underbara ögat skådar tungt. / Den krälar, den krälar, B De åtta armarna krälar / ett ormnystan i vända / De åtta

bläckfisken i djupet  
den rovgirige  
den hungrande  
den med ögonen  
slukande (...)

la seppia degli abissi  
rapace  
affamata  
che inghiotte  
con gli occhi (...)

C risente quindi almeno dell'incrocio fra B e il frammento di EME pubblicato negli stessi mesi. Ma lo stemma si complica ulteriormente, perché in mezzo all'enorme congerie dei manoscritti che documentano la gestazione ventennale di EME (contenitore *En Mölna Elegi*, UUB) è possibile rintracciare un altro frammento, scritto a quanto pare con grafia recente (anni Cinquanta?), che si presenta come possibile archetipo tanto di *Davanti una madonna* (poi GORGO), quanto delle due liriche che qui interessano, FpS e TD (e che tutto fa pensare, come si vedrà, composte e pubblicate a breve distanza reciproca). La contrapposizione iconografica fra le due liriche, la loro complementarità ideologica sono qui spiegate geneticamente con insolita chiarezza.

Allt slem den äger räcker inte att blöta stenarna, de slipade kiselstenarna	tutto il suo muco non è sufficien- te neppure a inumidire i ciottoli lisci della spiaggia.
20 Han rör sig och kippar och krälar, ett ormnystan i vända	Si dimena, annaspa, si divincola, groviglio di serpenti che spasima di agonia
över vilket det underbara ögat skådar tungt	ma sopra, lo sguardo pesante del- l'occhio stupendo

armarna krälar och krälar: / Allt slem den äger räcker inte / att blöta kiselstenarna, de slipade stenarna. 20: C D Den rör sig och kippar och krälar (*Dopo il v. 23, manca il segno di nuova strofa in A e D*) 24-32: A O du, som lider av astma, av andnöd! /

[vass]  
kiselstenstränder  
aftonrött, oljiga vågor slår svagt  
  
främmande människor, språk.  
bläckfisk som vrider sig på  
strand  
Den verkliga bilden av andnöd

[giunchi]  
spiagge di ciottoli  
rosso di sera, onde oleose battono senza forza  
gente e lingua straniera.  
seppia che si contorce sulla riva  
l'immagine autentica della soffocazione

(*in margine*)  
Obs! till mannen på stranden  
Obs! med hjärtat)

(*in margine*)  
NB: per l'uomo sulla spiaggia  
che tiene il cuore)

inte den förändligade sepian  
dansande i flockor, i ett ström-  
drag  
övergjuten av solfläck, med ögon  
skimrande

non la seppia spiritualizzata  
che danza in schiere  
seguendo la corrente  
cosparsa di sprazzi di sole, con  
occhi lucenti

av lust  
Betr. viken liknande tvehågsen  
variatio

di piacere  
Quanto alla baia, una specie di  
ambigua *variatio*:

Upplagda båtar — vid Bockhol-  
men, vid Eleusis

barche capovolte — a Bockhol-  
men, a Eleusi

vassvik — kiselstenstrand  
bläckfisk — Eleousa

baia di giunchi — riva di ciottoli  
seppia — Eleousa

Fåfängan — kapellet

la vanità — la cappella

Vattnet om vilket jag fordom  
trodde

l'acqua di cui un tempo credevo...

här börjar — men här slutar —  
resan hemkomsten

qui comincia — ma qui termi-  
na — il viaggio, il ritorno

friheten — fångenskapen

la libertà — la prigionia

och kanske ibland med en bakslug glimt —	che pare balenare a tratti mali- gno.
O människa, du som redan pustar i backarna	Uomo che ansimi già se cammi- ni in salita
25 som måste stanna och vila i världens trappor till och från	costretto a fermarti e prendere fiato
	quando fai in su o in giù le scale del mondo

eller av annan sjukdom / Tänk på att det är du 24: B O du som pustar i backarna, C O människa, du som redan pustar i backarna, 25: B C som stannar i världens trappor till och från, 26: B i astma [eller] och andnöd: C (in margine) Att, par analogie, / känna sig vara / Gud given till pris / Det är Du

La sovrapposizione dichiarata di piani figurativi e simbolici diversi, tempi e protagonisti che si addensano in trasparenza sullo spazio franco di un lembo di spiaggia che è insieme riva pietrosa mediterranea (Grecia, Italia, Costa Azzurra? « gente e lingue straniere ») e le familiari baie piene di giunchi<sup>49a</sup> avviene in piena coerenza con l'esperienza sopraffacente che è materia del poemetto, la confluenza della memoria personale in quella mitica. Lo sfalsamento dei livelli, il fluire di persone e di cose nel loro contrario è rappresentato in una stenografia di antinomie che sappiamo profondamente significative nell'opera di Ekelöf (*bläckfisk/sepia, Bockholmen/Eleusis, fåfången/kapellet, börjar/slutar, resan/hemkomsten, friheten/fångenskapen*); e ancora, nel richiamo a lato che associa la vicenda della seppia che si torce soffocando senz'acqua all'episodio dell'annegato Shelley arso sulla riva, del suo cuore rimasto intatto stretto nelle

<sup>49a</sup> G. EKELÖF, *Argument* in ENiO, p. 80: « Vass växer knappast vid Medelhavsstränderna, men väl vid Mölna, Architheuthis finns kanske inte i Medelhavet, men väl i Atlanten. I dikten finns allt på en gång » (« I giunchi non crescono lungo le coste mediterranee, ma crescono a Mölna, l'Architheuthis non si trova nel Mediterraneo ma nell'Atlantico. Nella lirica si ritrovano contemporaneamente tutte queste cose »).

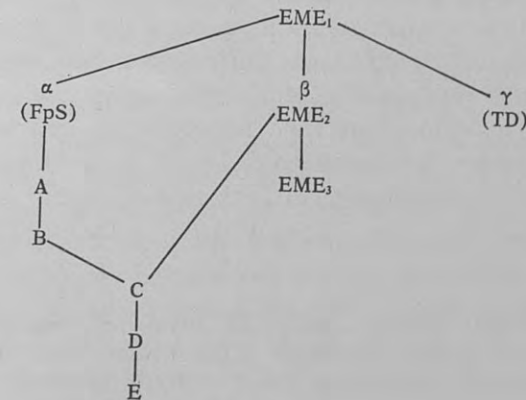
som vrider dig om nätterna i astma och andnöd: Det var du!	che ti contorci la notte per l'asma, per l'affanno sei stato tu
O du som vrider dig i varje sjuk- dom	Quando ti contorci in qualsiasi malattia

28: C Hör och fatta: Det är Obs! 29: B O du som vrider dig [även] i [en] annan sjukdom: / / Det var du! / C O du som vrider dig i varje tänkbar sjukdom 30-31: B [Och du] vars själ

mani dell'amico Leigh Hunt e interrogato in un importante passo di EME (vv. 689-92)<sup>50</sup>:

Det ryker ett bål på stranden! Där står en man med ett hjärta i handen!	Fumiga una pira sulla spiaggia un uomo tiene in mano un cuore
Han kramar det: Fort! Finns andra liv?	lo strizza: Su! Ci sono altre vite?

A FpS vanno riferiti i versi 1, 3, 4, 5, 12 del frammento, a TD i versi 6, 7, 8, 9, a EME, Γοργω, i vv. 11 sgg. Lo stemma fino a questo punto sembra doversi configurare così:



Ne consegue che tanto FpS quanto TD avranno bisogno, per un'interpretazione corretta, di mantenere sullo sfondo

<sup>50</sup> La citazione è da Rimbaud, *Mauvais sang*: « Vite! Est-il d'autres vies? ».

30 eller som av svaghet inte vrider dig, men vars inre vrider sig: Det var du! Det tunga skådandet, den baksluga glimten, smådandet av basiliken

o non ce la fai neppure a contorcerci dentro di te sei stato tu Lo sguardo pesante con quel balenio maligno, la nomea insultante di basilisco,

vrider sig C eller som av svaghet inte vrider dig, men vars själ vrider sig och vrider sig 32: B Det var / också / du! C (hör och fatta) Det var du! 33-38: A Tänk på bläckfisken du en gång såg på strand, / den värsta andnöd man kan se / tänk på fiskaren / Tänk om på nytt när det gäller de djur du betraktat som symboler för ondska. Den ondska som gjorde symbolerna till symboler var din egen. 33: B *Det stora ögat, fjärrseendet, / Fjärrseendet och ibland den listiga glimten / [var du] var dina.* C Det tunga

— rimosse e razionalizzate — le categorie semantiche del sacrificio, della lotta fra bene e male, fra i principi dell'arido e dell'acqua, delle opposizioni fra culture mediterranee e nordiche; categorie ancora molto vive nelle aggiunte in margine a C.

Se si vuole ora provare a datare FpS, è necessario innanzitutto situare separatamente nel tempo l'esperienza o le esperienze che costituiscono il pretesto per la composizione e la composizione effettiva. Sarà opportuno resistere alla tentazione di retrodatate, senz'altro motivo che la presenza in OI di parecchio materiale preesistente, rintracciato nel corso del lavoro bibliografico di Ekner<sup>51</sup>, anche questo componimento. I criteri esterni (del tipo di quelli addotti da

<sup>51</sup> R. EKNER, *Gunnar Ekelöf. En bibliografi*, Stockholm 1970, p. 9: «redan i Valfrändskaper ingår sådant som framkommit under jakten på Ekelöfiana, likaså i Opus incertum och i En natt i Otočac, och den posthuma essäsamlingen Lägga patience kan sägas vara en tämligen direkt följd av det bibliografiska arbetet». («Già di *Affinità elettive* entra a far parte materiale rintracciato nel corso delle caccia agli Ekelöfiana, altro materiale confluisce in OI e ENiO; la raccolta postuma di saggi *Fare il solitario* è praticamente una conseguenza diretta del lavoro bibliografico »).

35 spridandet av det onda ryktet: Det var du! Och inte heller det slem du äger skall en gång räcka

il diffondersi dell'infamia: sei stato tu Ma un giorno o l'altro neppure a te basterà il muco

skådandet, den baksluga glimten / var [också dina] du! (in margine) **Det var / Det är** 34-35: B Det onda ryktet, reputationen för grymhet är din C Att [denne blev] bli kallad en basilisk, / av [andra] mskodjur [blev andra] bli kallad symboler, (in margine) och som djuren sägs / givna mskan till pris (nel testo) det fanns i dig var du är / var du / Det onda ryktet, reputationen för grymhet: D Det onda ryktet, reputationen för grymhet, / djursymbolen, hatet mot basiliken: 36: (manca in B) C Det [var] är

Hellström per una serie di liriche in OI<sup>52</sup>) non lo incoraggiano affatto; non ne esistono abbozzi nei taccuini più antichi, e tutti i collegamenti con altri testi, come anche grafia e caratteri delle varianti, riconducono a un'epoca piuttosto vicina al *terminus ante quem* della prima pubblicazione: agosto-settembre del 1959 (in «BLM»). Il primo agosto era uscito *Inför en madonna*, alla fine del 1958 un'altra importante lirica di OI che ha con la nostra in comune il motivo del pescatore-Pietro (*Torna Zeffiro*, pubblicato come *Vänd dig om* in «Ord och Bild» 67, 1958, 4); a dicembre dello stesso 1959 esce TD («Folket i Bild», 26, 1959, 52/23-12/). Il libro stesso, OI, in cui TD non era evidentemente pronta per entrare, è dell'ottobre (le prime recensioni risalgono al 30-10-59). Dal momento che, come Ekner<sup>53</sup> ci assicura, «gli intervalli fra la spedizione di testi a riviste e la loro pubblicazione erano di solito brevissimi», si può pensare a una stesura per la stampa, dei tre componimenti con matrice comune, molto ravvicinata nel tempo. Altrimenti vanno le cose per il processo compositivo dei tre testi, che si può postulare solo in parte parallelo. Qui le abitudini, documentate, di Ekelöf di portarsi dentro per anni simboli e motivi e la tormentata tradizione testuale soprattutto di EME (ma an-

<sup>52</sup> P. HELLSTRÖM, op. cit., pp. 13-14.

<sup>53</sup> R. EKNER, *En bibliografi* cit., p. 7: «intervallerna mellan försäljning och publicering i regel var mycket korta».

att blöta stenarna på strand! a bagnare i sassi sulla spiaggia

(Vu près du bain public à l'extrémité de la Promenade des Anglais en 1920, fait aujourd'hui)

dul 37-38: B Och inte heller det slem du äger skall räcka / att blöta stenarna, de slipade stenarna / [på stranden] Epigrafe: (manca in A, B, D) C Vu [dans] un bain / près de la Promenade des Anglais en 1920 / fait aujourd'hui / le bain public près des cloaques Vu au bain publique / près d'un cloaque / au dessous de la / Pr des A en 20 / fait aujourd'hui (sic)

che i primi abbozzi di TD, che per motivi interni ed esterni appaiono quasi contestuali all'impressione che ne ha fornito lo spunto) fanno pensare a una lunga elaborazione, che decorra come termine massimo *post quem* dal viaggio del 1954 a Capri-Napoli-Positano-Paestum. È ben noto infatti l'uso che Ekelöf faceva delle immagini e dei motivi tratti dai viaggi nei paesi mediterranei (nell'ordine Costa azzurra Italia Grecia Turchia; rimasta un ultimo progetto, la Tunisia), interrogandoli e dilatandoli per intere serie compositive durante l'«esilio» lavorativo in Svezia. E la rielaborazione di questi stessi motivi, pescatore spiaggia sassosa medusa, si prolunga come si è visto (1.1.) almeno fino al 1965.

Se poi interessa ricostruire la fonte dell'esperienza reale<sup>53a</sup>, bisogna certo tener conto dell'epigrafe a FpS, che rinvia alla Costa azzurra dell'infanzia (l'autobiografia parla, per quel 1920 e gli anni seguenti, di viaggi in Francia con la madre); ma soprattutto pensare a una sovrapposizione di sassose spiagge mediterranee distinte nello spazio e nel tempo (*dubbelexponering*, «sovraesposizione», è come si sa parola chiave in Ekelöf), più o meno mitiche, sorrentine e greche; e ancora almeno al museo oceanografico di Monaco

<sup>53a</sup> S. BERGSTEN, *Sommarnatten* cit., p. 12: «I många fall kan vi anta att en primär, personlig upplevelse hos Ekelöf utgör en dikts stoff eller rå material». («In molti casi si può supporre che la materia grezza per una lirica sia stata fornita a Ekelöf da una sua esperienza personale di grande importanza»).

(*Bal des petits lits blancs*) e all'Acquario di Napoli, da cui già Heidenstam aveva ricevuto profonde impressioni e tratto il simbolo della seppia per santa Brigida (cfr. le note di G. Lokrantz a *Heliga Birgittas pilgrimsfärd*, Stockholm 1962, p. 161<sup>53b</sup>).

Italia e Grecia ispirano fra l'altro a Ekelöf le sue riflessioni sul sadismo verso gli animali e sul «sospiro nella creazione» caratteristici dei paesi meridionali (*Vi mena, vi tänka, vi sucka, vi tala* in ENiO, con titolo stagneliano (*Vad suckar häcken?*). Cfr. anche P. HELLSTRÖM, op. cit., pp. 887 sgg.).

2.2. La stesura A, che documenta uno stadio di elaborazione compositiva e formale ancora primitivo (la chiusa è una «morale» in prosa), non coincide tuttavia certo con l'archetipo ideale  $\alpha$ . Dal capostipite comune, il frammento EME<sub>1</sub>,  $\alpha$  doveva riprendere il motivo della seppia in contorsioni d'agonia già impostato problematicamente per differenza e in negativo rispetto al complesso simbolico di base: la contrapposizione, che prelude alla commistione fonte di ogni dinamismo ontologico, dei principi del male e del bene, del piacere e della sofferenza, del basso e dell'alto, dell'umido e dell'arido, del maledetto e del santo. La selezione dei soli principi convenzionalmente e socialmente negativi (dolore male inferi aridità maledizione morte), condensati in un simbolo anch'esso convenzionale di esclusione e di cieca vitalità — la seppia di tanta lirica novecentesca, investita di

<sup>53b</sup> «Den något förbryllande jämförelsen med bläckfisken går tillbaka på Heidenstams intryck från den zoologiska stationen i Neapel, vilket Ingrid Brilioth har konstaterat (*Heidenstams Birgittaroman*, in «SLT» 1943, p. 128). I Övralids bibliotek finns Leitfaden für das Aquarium der zoologischen Station zu Neapel (tr. 1894); Heidenstam har med särskilt intresse studerat bläckfisken, som blir en «geniets fruktansvärda sinnebild». («La similitudine sconcertante con la seppia fa risalire alle impressioni che Heidenstam ricevette dalla Stazione zoologica di Napoli, come osservò I. Brilioth. Nella biblioteca di Övralid c'è *Leitfaden für das Aquarium der zoologischen Station zu Neapel* (1894), dove Heidenstam ha studiato con particolare interesse la seppia, facendone un «simbolo spaventoso del genio»»).

dolorosa partecipazione privata —, sbilancia fortemente la composizione in un senso solo e ne chiude subito il movimento. Per stabilire un polo dialettico d'azione (e forse già in  $\alpha$ , se dalla documentazione conservataci in altri casi è possibile dedurre vere e proprie abitudini di lavoro) viene introdotto un secondo personaggio, che di quella sofferenza e maledizione è causa diretta, causa (storica) indiretta e che per legge di reciprocità se le tira addosso a sua volta. È il principio ANTHROPOS se l'altro partecipa del COSMOS<sup>54</sup>. Ordina e descrive la realtà a lui esterna secondo le categorie della cultura materiale (la pesca) e della cultura magica e religiosa: il rituale apotropaico, la teratologia preistorica e classica si prolungano negli esorcismi coltivati dall'erede della civiltà occidentale, il cristianesimo. Il pescatore è infatti anche un chiaro bersaglio di polemica anticristiana e, in parte, antiletteraria; è Pietro (si veda *Torna Zeffiro*<sup>55</sup>), ma è figura dello stesso poeta, raccoglitore e normalizzatore di miti. Messi in bocca come faceva Demostene, i sassolini della spiaggia promuovono un uso eversivo della parola:

Jag älskar oberoende har alltid gjort Det var den strand som lärde mig till författare svallet som kom mig att acceptera även kiselstenarna... Det var den remsa strand som lärde mig fiska... Endast dessa kiselstenar under fötterna är mina och dessa kiselstenar i munnen —	Amo l'indipendenza l'ho sempre amata È stata questa spiaggia a farmi scrittore la marea a farmi accettare anche i ciottoli... È stato questo lembo di spiaggia a insegnarmi a pescare... Possiedo solo questi ciottoli sotto i piedi e questi ciottoli in bocca — <sup>56</sup>
---	---

<sup>54</sup> Le grandi categorie semantiche della poesia occidentale sono proposte come triade ANTHROPOS, LOGOS e COSMOS dal Groupe  $\mu$  in *Rhétorique de la poésie*, cit., pp. 83 sgg.

<sup>55</sup> OI, pp. 86-88 (« Vänd tillbaka, fiskare / till stranden som lärde dig fiska / Släck din lampa / Förlora i havet din fiskarring! » « Pescatore, ritorna / alla spiaggia che ti ha insegnato a pescare / spegni la lampada / perdi in mare l'anello da pescatore »).

<sup>56</sup> ER, pp. 87-88 (il frammento è datato 8-2-1965, dalla Sicilia).

Secondo un rigido criterio di antagonismo, A bilancia gli elementi fondamentali della descrizione. I due protagonisti sono ai due capi della lenza con il piombo e gli ami, il movimento circolare istituito dall'uno viene ripetuto e rispecchiato dall'altro (le volute della lenza, i cerchi descritti nell'aria dal piombo prima che il pescatore lo lanci; la seppia apre a stella i tentacoli arrotolati e ve li chiude sopra). Nello stesso versante della realtà, il 'cosmos', la contrapposizione raffronta due animali simbolici, il gatto, culturalmente desiderabile e nobile, e la seppia per la stessa cultura spregevole e temuta. Articolazione binaria, speculare, nel trattamento dell'azione: inizio e fine dell'agonia si toccano<sup>57</sup>; nella composizione generale: apologo e 'morale' sono ruvidamente giustapposti<sup>58</sup>. L'osservazione naturalistica, ravvicinata, scandita dalle contorsioni ossessive delle braccia<sup>59</sup>, studia l'anatomia peculiare della seppia: cannula e muco per il respiro, « meraviglioso », il grande occhio tondo, per la sua struttura anatomica e non ancora per associazioni mitiche<sup>60</sup>. La dilatazione metaforica di chiaroveggenza e di astuzia appare solo in un'aggiunta a mano, evidentemente più tarda.

Dell'impostazione antitetica fondamentale risente anche la costruzione sintattica, tutta condotta per parallelismi<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> « Sen tio minuter ligger den bland kiselstenarna / sen en halvtimme ligger den bland kiselstenarna » (« Da dieci minuti è steso fra i ciottoli / da mezz'ora è steso fra i ciottoli »).

<sup>58</sup> L'aggiunta a mano razionalizzante (« den värsta andnöd man kan se », « il soffocamento peggiore che si possa vedere »), poi scomparsa nelle altre versioni, riprende quasi letteralmente un verso di EME: « den verkliga bilden av andnöd » (« l'immagine stessa del soffocamento »).

<sup>59</sup> « om varandra, om varandra... de åtta armarna krälar och krälar... Den krälar, den krälar » (« una sull'altra, una sull'altra... le otto braccia strisciano, strisciano... Striscia, striscia... »).

<sup>60</sup> I manoscritti di Ekelöf, non solo quelli per EME ma anche i taccuini e fino agli abbozzi per OI, sono costellati di disegni e di commenti che insistono sulla particolare costituzione dell'occhio della seppia, senza palpebre e quindi sempre aperto, ma con un lembo di pelle che in parte lo copre e gli conferisce un aspetto misterioso. Cfr. ancora un frammento del 1966 (ESJB, p. 164).

<sup>61</sup> « han svänger... slungar och halar in; bläckfisken hugger... omfamnar; om varandra, om varandra; krälar och krälar; den

Appena abbozzata e incerta appare invece la struttura ritmica. Accanto a versi già autonomi, un andamento giambico scarsamente caratterizzato e anche troppo regolare<sup>62</sup> si scontra con costruzioni di tipo prosastico: dell'insoddisfazione per l'assenza di un progetto ritmico coerente è prova la chiusa, deliberatamente non costruita in versi o *cola*. Eppure già in A si può riconoscere un tipo ricorrente di clausola<sup>63</sup> (⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪, cui si associa spesso nel primo emistichio l'altra figura ritmica ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ (∪)<sup>64</sup>) che si generalizzerà nel testo pubblicato, nel solco di una tradizione metrica e di una pratica personale coerente (v. sotto, 3.1-11).

Le corrispondenze foniche si manifestano soprattutto con assonanze e rime piene interne<sup>65</sup>, con la ricorrenza della stessa vocale radicale<sup>66</sup> o con l'opposizione significativa di timbri in contesto consonantico simile<sup>67</sup>. Tecnico in gran parte il lessico<sup>68</sup> e attento alla descrizione anatomica. Aggettivi,

krälar, den Krälar; sen tio minuter... sen en halvtimme» (« fa oscillare... getta e tira; la seppia afferra... abbraccia; una sull'altra, una sull'altra; strisciano e strisciano; striscia, striscia; da dieci minuti... da mezz'ora »).

<sup>62</sup>« han svänger dét i vída cirkklar; ómfámnar dét med sína átta ármarm; med tíng som rör sig í dess närhet; sen tíó minúter ligger dén bland kíselsténarna; den Krälar med átta ármarm; det stóra ögat blíckar túngt; det lílla röret han ándas med kíppar; allt slém den äger rácker ínte längre; o dú som líder av ástma; den värsta ándnöd mán kan sé », ecc. (« l'agita in larghi cerchi; l'abbraccia con le otto braccia; con le cose che si muovono accanto a lui; da dieci minuti è steso fra i ciottoli; striscia con le otto braccia; il grande occhio guarda pesantemente; la cannula con cui respira ansima; tutto il muco che ha non basta più; o tu che soffri d'asma; il soffocamento peggiore che si possa vedere »).

<sup>63</sup> È la clausola che più avanti chiameremo adonica, cui si collega un tipo particolare di sintagmi (« bläckfisken húgger, ándas med kíppar, Krälar och Krälar, ástma, av ándnöd... »).

<sup>64</sup> « det stóra ögat, det lílla röret, allt slém den äger, de átta ármarna, o dú som líder ».

<sup>65</sup> « omfamnar/armar; instinkt/ting; lider/vrider ». Inoltre, naturalmente, le molte 'rime identiche' delle ripetizioni.

<sup>66</sup> « äger/rácker/längre/krälar », ecc.

<sup>67</sup> « tungt/listig/glimt ».

<sup>68</sup> « revens bukter, sänket, röret, slem, astma ».

avverbi e l'unico participio hanno soprattutto funzione di organizzazione spaziale (*vänstra, högra, vida, stora, lilla, átta, fjärrseende*); estremamente misurata la connotazione qualitativa (*tungt, listig*), l'efficacia della scena evocata è affidata alla raffigurazione insistita ed esatta. A scelte simili risponde l'asciuttezza colloquiale del discorso<sup>69</sup>, dove tutte le 'figure' — similitudini, metafore<sup>70</sup> — appaiono aggiunte a mano, quindi in un secondo tempo ed esterne alla concezione nucleare del componimento.

2.2. Il concetto di linguaggio poetico come « prosa + a + b + c »<sup>71</sup>, (regole complementari e 'ornamenti'), che A sembra professare è smentito radicalmente dalla stesura che ritengo seconda in ordine di tempo, B; improntata a un'economia espressiva che mira alla massima concentrazione per indagare sui molteplici piani di significato spalancati dal testo. Metodi di indagine, soprattutto due e contrapposti fra loro: la creazione di ulteriori relazioni fra gli elementi testuali introducendo nuovi parallelismi e richiami di tipo ritmico-fonico, semantico, compositivo; e la rottura delle analogie più evidenti con variazioni, creazione di ambiguità, esplorazione di differenze. Così al v. 3 l'ampliamento di « sänket » in « sänket med krokarna » crea nello stesso tempo un parallelo ritmico per « revens bukter » al verso precedente e insinua una profonda ambivalenza descrittiva e simbolica. Gli ami irti e taglienti, opposti alla levigatezza del piombo, sono infatti l'emblema dello strazio fisico della preda: che la seppia d'istinto li abbracci serve a metterne in luce la funzione, nota e congiunta, di carnefice e di vittima,

<sup>69</sup> Per esempio l'uso degli incisi (« röret den andas med », « eller av annan sjukdom », « den värsta andnöd man kan se »: « la cannula con cui respira », « o d'altra malattia », « il peggiore soffocamento che si possa vedere », ecc.).

<sup>70</sup> « dess arvssynd », « fjärrseende », « en listig glimt », « ett ormnystan i vända » (« il suo peccato originale », « chiaroveggente », « un balenio astuto », « un groviglio di serpi in agonia »).

<sup>71</sup> R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Paris 1964, tr. it. Torino 1966, pp. 68 sgg.



coltello e piaga. Né c'è bisogno di scomodare Baudelaire, perché il motivo ricorre in Ekelöf almeno da *En dröm, verklig* (OH), sarà oggetto di speculazione ironica nel Giovanni Battista che offre su un piatto la sua stessa testa<sup>64a</sup> (*Det omöjliga*, ENiO, « L'impossibile »), culminerà nelle allucinazioni masochistiche del *Dīwān*. Compito di interrompere l'uniformità ritmica o sintattica, e insieme di motivare in modo più articolato i passaggi semantici, hanno invece l'inversione ai vv. 7 e 7b, la rottura dei parallelismi ai vv. 8-9, 11 e soprattutto al v. 15, spezzato e amplificato in un solenne inciso esplicativo. Non con il criterio della riduzione, ma con quello della creazione di nuova uniformità e ridondanza si esplora, in altri punti, la polivalenza del simbolo. Le tre sezioni simmetriche che mettono a fuoco l'anatomia del polipo morente (occhio cannula tentacoli) sviluppano ognuna una descrizione figurata, in diverse direzioni della scala biologica: antropomorfa, reificante, malvagiamente animale. E soprattutto, la seconda parte del componimento si pone rispetto alla prima in equilibrio speculare, applicando al deuteragonista umano tutti i sintomi dell'agonia narrata per la seppia: soffocamento contorsioni chiaroveggenza malfamata e il muco insufficiente non solo per il respiro, ma per il conforto sessuale e la riproduzione. Il « memento mori » trapassa in allegoria.

Con la riproposta, nell'ultimo verso, della clausola del primo (« på stranden »), la composizione si chiude infine ad anello, in piena coerenza col suo carattere di *exemplum* e parabola. Sottolineano la coesione del testo la simmetria sintattica, la normalizzazione grammaticale (uniformati tempi verbali e pronomi), l'estensione anche all'ultima parte dell'impulso giambico: tripodie e tetrapodie catalettiche alternate a pentapodie più o meno regolari. Qualche insistenza su soluzioni di maniera, che ricordano lo stile giovanile « pieno di ritornelli »<sup>72</sup> e influenzato da Desnos, sparirà nelle

<sup>64a</sup> Si ripensi anche all'Eliot di *Prufrock*: « Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter... ».

<sup>72</sup> G. EKELÖF, *Sjülvsyn*, in *Blandade kort*, Stockholm 1967<sup>2</sup>, p. 151: « han (Desnos) försåg mig med ett slags drömlig pratsamhet,

versioni successive (v. 35: « stenarna, de slipade sternana » « i sassi, i sassi levigati »; vv. 31-32: « fjärrseendet/fjärrseendet och ibland den listiga glimten » « la chiaroveggenza/la chiaroveggenza e a tratti il balenio maligno »).

2.3. La versione C appare la più tormentata e complessa, dove interventi almeno in tre tempi sovrappongono senza amalgamarle proposte e maniere diverse. L'aggiunta più vistosa è naturalmente quella delle tre strofe a matita sul verso: con funzione palese di commento, e non di ampliamento al testo o di nuova conclusione. Troppo labili, infatti, i vincoli con quel testo, affidati soprattutto a certe somiglianze ritmiche e fonologiche<sup>73</sup>. Stride con la pratica stilistica non solo di FpS, ma di gran parte della raccolta OI, soprattutto la dizione complessiva di queste strofe. L'uso dei numerosi sostantivi composti, metaforici o no, il ricorso a registri stilistici dal biblico al solenne<sup>74</sup>, le citazioni letterarie (Stagnelius e san Paolo), la prima persona, i participi e gli aggettivi fortemente emotivi rinviano infatti piuttosto alle

fyllt av refränger, i vilken det var mig möjligt att upplösa knutenheten » (« Desnos mi ha fornito un modello di *causerie* sognante, piena di echi e di riprese, che mi ha reso possibile allentare la mia compressione »).

<sup>73</sup> Predomina anche nelle strofe manoscritte l'andamento giambico, ma sono diverse le soluzioni ritmiche specifiche lì adottate (la figura inversa a quella 'adonica', del tipo « möttë simmäändë »; gli spondei delle parole composte, « kättkröppär », « üppblästä », « dödskamp », e di « krätürs sückän »; *l'enjambement* « dännä/dödskamp »). Quanto al tessuto sonoro, fitto delle stesse allitterazioni che caratterizzano il nostro testo fin dalle prime redazioni (« uppblästa, bryr, snubblat, blinken; kattkroppar, mänskokorvar, dödskamp, krig, suckan; mänskokorvar, mötte, simmande, mig, mer, fromma... »), vi ricorrono assonanze e semirime interne (« kroppar/korvar, bryr/djur; blinken/krig ») che proseguono una tendenza di A (« svänger/slungar, strand/handen ») e di B (« omfamnar/armar, ryktet/grymhet ») all'effetto d'eco che prolunga quello delle molte ripetizioni e rime identiche; ma che vengono in seguito quasi del tutto abbandonate come fattori di troppo facili corrispondenze sonore.

<sup>74</sup> « begärde inte krig », « var fromma », « min bön till dig ».

consuetudini di *Strountes*<sup>75</sup>. Poi, il motivo dei serpenti va ricondotto almeno a un vecchio racconto<sup>76</sup> pubblicato nel 1941. Altri racconti esplorano episodi di annegamento in epoche e da punti di vista diversi<sup>77</sup>: e nella produzione poetica, che lunga teoria di annegati, da *Havsförvandling* (NS) allo Shelley di EME, all'episodio della Gorgone nella stessa EME (vv. 833-5):

O dessa lik som flyter som vill in i vassen	Oh quei cadaveri a galla che cercano d'infilarsi fra le canne
men vaggar osäkert utanför	e poi incerti ne dondolano fuori

alle acque del Lete evocate in un'altra lirica di OI (*Dessa blanka självespeglande vatten*, « Queste acque lucenti che specchiano se stesse »). Così come ancora in OI torna il motivo dei gatti-umani, qui connessi per antinomia alla seppia (*Katter*: « En katt är inte en människa, säger du/inte en kristen... »; *Gatti*: « Un gatto non è un essere umano, dici/non è un cristiano... »).

Le correzioni sul *recto* di C sono invece strettamente funzionali all'evoluzione delle strutture testuali. Sia quando consistono in modifiche lessicali che tendono a definire con maggiore rigore le principali 'isotopie' (Greimas) semanti-

<sup>75</sup> All'interno di questa raccolta di rottura, e di transizione alla nuova maniera 'antipoetica', predomina ancora, scomparendo solo gradualmente, uno stile nominale, con frequenti aggettivi e participi (le percentuali relative vanno dai 42 sostantivi contro 20 verbi, nella seconda lirica, a valori più equilibrati nelle liriche più recenti, come S 28: 9 sostantivi per 11 verbi).

<sup>76</sup> *Solnedgången*, in *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963<sup>4</sup>, p. 115: « Jag minns en orm som lyfte huvudet över ljungen och såg på mig, nyfiket, inte ondskefullt » (*Tramonto*: « Ricordo una serpe che sollevò la testa dall'erica a guardarmi curiosamente, senza malignità »).

<sup>77</sup> *Klockor över staden* (« Campane sopra la città »), in *Promenader och utflykter*, cit., p. 12; *Från Västkusten*, (« Dalla costa occidentale »), ivi, pp. 137 sgg.; lo spunto autobiografico forse nel caso della bambinaia Esther (« Döden genom vatten blev mig tidigt förtrogen », ESjB p. 173: « Alla morte per acqua ho preso presto confidenza »).

che: pesantezza fuori dell'elemento naturale e leggerezza nell'acqua<sup>78</sup>, il sospetto di malignità, causa della maledizione mitica, e la crudeltà, spinta fino al sadismo<sup>79</sup>, che a quella reagisce. Sia quando segnalano una riflessione sui pronomi<sup>80</sup> e sui tempi che definisce il passaggio dall'apologo all'allegoria. Sia infine nel caso di particolari aggiunti al quadro complessivo che riflettono un'attenzione visuale, uno studio anatomico, pressoché maniacali<sup>81</sup>. All'esplicita volontà di coordinamento semantico corrisponde una riorganizzazione sintattica<sup>82</sup>, figurativa e compositiva secondo principi unitari<sup>83</sup> che mette in luce per la prima volta pienamente la

<sup>78</sup> Da una parte aggettivi e avverbi come *tungsint* e *tung*, aggiunti a mano, dall'altra l'annotazione in margine « och bl. i djupet uppflugen i vattnet » (« e la seppia degli abissi, appollaiata in acqua »).

<sup>79</sup> Altra annotazione sopra al titolo: « en fisk ger man ett knivhugg i pannan, men denne får intet » (« a un pesce si dà una coltellata in fronte, ma a questo niente »).

<sup>80</sup> Il graduale antropomorfismo è indicato fra l'altro dalla sostituzione di *han* (con l'incertezza di sesso: « han eller hon » « lui o lei ») a *den*; mentre il passaggio dal preterito al presente designa lo spostamento dalle categorie temporali della *fabula* a quelle del racconto (cfr. già i formalisti, e poi T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris 1969 e *Poétique*, Paris 1968, pp. 52 sgg.).

<sup>81</sup> V. per esempio la precisazione di dove è posta la cannula per il respiro: « där örat sitter » (« dov'è l'orecchio »), irrilevante ai fini del racconto.

<sup>82</sup> Si veda, al v. 20, il riepilogo trimembre di una descrizione articolata in tre tempi; i tre participi presenti ai vv. 33 sg., la normalizzazione del 'ritornello' « det var du » (« si tratta di te ») messo a scandire la soluzione dell'allegoria nell'analogia con la sorte dell'uomo.

<sup>83</sup> Per esempio, al v. 5 l'ampliamento in margine (« och bl. i djupet, uppsimad högt på en sten, / med armarna rullade tillreds / och det underbara ögat tungsint [vaksamt] / blickande / han omfamnar sänket etc. »: « e la seppia negli abissi, arrampicatasi a nuoto in cima a un sasso / con le braccia già arrotolate e l'occhio stupendo che guarda malinconico [vigile] / abbraccia il piombo ecc. ») rende manifesta l'organizzazione spaziale e concettuale della lirica: il groviglio circolare dei tentacoli, *pendant* per il « gomito di serpi », è il risultato del movimento dal basso all'alto.

portata simbolica dell'episodio descritto, rivolta tanto verso le istituzioni mitico-religiose<sup>84</sup> quanto in direzione della caratteristica ontologia gerarchica (influenzata da Leibniz e dall'induismo oltre che da Swedenborg<sup>85</sup>), resa celebre in liriche come la bella *En värld är varje människa* (« È un mondo ognuno di noi », in FS):

En värld är varje människa, be- folkad	È un mondo ognuno di noi, po- polato
av blinda varelser i dunkelt up- pror	di esseri ciechi in oscura rivolta
mot jaget konungen som härskar över dem.	contro l'io re che li assoggetta.
I varje själ är tusen själar	Ogni anima è prigioniera a mille
fångna,	anime
i varje värld är tusen världar	ogni mondo nasconde mille
dolda	mondi
och dessa blinda, dessa undre världar	e quei mondi ciechi e inferiori
är verkliga och levande, fast	sono reali e vivono, seppure im- perfetti,
ofullgångna	vero come io sono vero. E noi, re
så sant som jag är verklig. Och vi konungar	e principi dei mille possibili in noi
och furstar av de tusen möjliga inom oss	siamo anche noi sudditi e prigio- nieri
är själva undersåtar, fångna själva	in un essere maggiore, di cui non concepriamo
i någon större varelse, vars jag och väsen	l'io e l'essenza, come non li con- cepisce
vi lika litet fattar som vår över- man	del suo superiore il nostro supe- riore...
sin överman...	

<sup>84</sup> Compare qui per la prima volta tanto il paragone col basilisco, quanto l'interpretazione religiosa del sacrificio, che cadrà nelle versioni successive. Si vedano infatti le note in margine ai vv. 22 sgg. e 34 sgg.: « att, par analogie, känna sig vara Gud given till pris, det är Du » (« sentirsi, *par analogie*, Dio dato in ostaggio, si tratta di Te » = Cristo forse?) « och som djuren sägs givna mskan till pris » (« come si dice che gli animali siano dati in ostaggio all'uomo »). Rinvio obbligato al motivo paolino del « gemito delle creature ».

<sup>85</sup> B. LANDGREN, *op. cit.*, pp. 33 sgg. (cap. *Jaget och helheten*).

Se si considerano le correzioni a C elementi di un unico complesso variantistico (anziché, come sarebbe corretto in un'analisi ancora più ravvicinata, distinguervi tre stadi sovrapposti di intervento a seconda dei tre tempi documentabili<sup>86</sup> sul manoscritto), appare evidente come solo in questa fase il testo di spalanchi compiutamente sui suoi presupposti mitici, classici e cristiani, e soprattutto come solo ora costituisca a principio fondamentale della sua coesione (semantica e formale) l'incontro, nel movimento verticale, delle due dimensioni, o 'stati di cose', speculari e rivali, il profondo e l'alto<sup>87</sup>. La figurazione, realistica e simbolica, è trattata come un esempio di funzionamento delle leggi fisiche<sup>88</sup>. Il

<sup>86</sup> All'interno di C si deve in realtà considerare separatamente il testo base dattiloscritto (C<sub>1</sub>: che introduce il basilisco, la mala fama, alcuni parallelismi rispetto a B, e altri ne abolisce, come al v. 31) e i due strati delle correzioni a mano, a matita (C<sub>2</sub>: le strofe sul *verso*, i commenti in margine di maggior rilievo, l'epigrafe in francese, le proposte lessicali, pronominali, il cambio dei tempi verbali) e a penna (C<sub>3</sub>: soprattutto normalizzante, rinsalda alcuni parallelismi, introduce un paio di incisi come la frase sulla cannula « accanto all'orecchio »).

<sup>87</sup> Cfr. il brano di una lettera del 1964 a L. Sjöberg sulla Gorgone di EME (cit. in ESjB, p. 73): « The octopode sees the 'hamn' (« forma spettrale ») as from Hades (the sea under) to the air (over)... medan i själva verket hela kampen mellan ovan och nedan fortgår oförminskad » (« mentre in realtà tutto il conflitto fra il sopra e il sotto continua a svolgersi senza attenuazioni »). Si pensi a un passo di Rimbaud, certamente presente a Ekelöf nel periodo di OI: « La théologie est sérieuse: l'enfer est certainement *en bas* — et le ciel en haut... Je me crois en enfer, donc j'y suis » (*Nuit de l'enfer*).

<sup>88</sup> Si ripensi al passo citato sopra del *Cahier I* sulle due forze rivali in natura (p. 80), e ai molti altri passi dello stesso quaderno dove viene accennata la teoria, fondamentale per tutta la produzione matura di Ekelöf, della continuità qualitativa e dinamica fra mondo organico e inorganico. Cfr. B. LANDGREN, *op. cit.*, pp. 55 e liriche come *Fågel* e *Röster under jorden* (in OH: « Uccello » e « Voci sotterranee »), *Ex Ponto* (in S), *Liv* (in OI: « Vita ») e molte altre. E cfr. ancora un antico frammento manoscritto di Ekelöf (*Cahier 5*): « Där skymtar det onda, där frodas / maskar medusor och urslem / Det goda är ytan det onda / är innehållet och inälvorna » (« Lì s'intravede il male e lì prosperano / vermi me-

movimento dal basso all'alto<sup>89</sup> crea squilibrio fra le due forze opposte ed equivalenti e instaura un moto circolare che coinvolge lo spazio intorno. Si trasforma, cioè, in tensione terribile fra la spinta centrifuga e l'attrazione centripeta, fra l'espansione e la condensazione. Smania contraddittoria di « contrarsi in qualcosa di immenso »<sup>89</sup>. Il dinamismo rallenta man mano che l'equilibrio viene ristabilendosi e cessa alla fine. La morte della seppia, rattrappita in pietra, definisce la vittoria schiacciante dei due principi assoluti, positivo e negativo, sul tentativo penosamente inadeguato, da parte dell'individuo, di sintesi e comprensione di ambedue.

2.4. Pubblicata in altro contesto<sup>90</sup>, vicinissima nel tempo alla versione storicamente definitiva, D si pone tuttavia a uno stadio di elaborazione sensibilmente precedente. Se infatti in questa stesura appaiono risolti tormentosi proble-

duse e muco primordiale / Il bene è la superficie, il male / è il contenuto e le viscere »).

<sup>89a</sup> Att ensamhet, vilja till ensamhet (OI, p. 20 « Che la solitudine, la volontà di solitudine »): « Att krympa till någonting stort! ».

<sup>89</sup> In gran parte della produzione di Ekelöf l'impulso verso l'alto è dichiarato congenito e studiato con interesse nel micro come nel macrocosmo. Cfr. un frammento inedito degli anni 40 (*Natur*, « Natura », in ER, p. 13):

Människor är också natur, säger ni —	Sono natura anche gli uomini, dite —
Ja, djuphavsfiskar, trollsländelar- ver,	Si, pesci di alto mare, larve di libellula
ännu har inte förvandlingen skett...	che aspettano ancora la loro tra- sformazione...
Långt är det till ytan, hur långt till förvandlingens yta?	Manca molto alla superficie, quanto manca alla superficie, dove avverrà la trasfor- mazione?
Jag längtar dit upp där fåglarna flyger...	Voglio salire lassù dove volano gli uccelli...

<sup>90</sup> *Identiteter* in « BLM » 1959, 8, pp. 647-54 (con altre liriche di OI).

mi figurativi<sup>91</sup> (accogliendo in parte le proposte in margine a C) e a favore di una nuova economia testuale cadono le più evidenti polemiche religiose<sup>91a</sup>, pure adottano soluzioni ancora provvisorie i due tormentatissimi passi sulla ferocia attribuita alla seppia: vv. 7 e 33-35. Dal primo scomparire, infatti, per riduzione e concentrazione tematica la similitudine con i gatti e vi si sostituisce, su un solo verso, organizzato dall'allitterazione e dal ritmo (« ett rövdyr rövet som rör sig » « una bestia da preda la preda che si dibatte »), un movimento e contromovimento rapidissimo, aggressione e sofferenza che si riflettono su un unico soggetto. La favoleggiata crudeltà della seppia si accanisce su se stessa, a suo solo danno. Mentre ai vv. 33-35 la confluenza di mala fama biologica e mala fama mitica, aboliti tutti i passaggi, si definisce attraverso quattro astratti in diverse costruzioni sintattiche.

2.5. Neppure un mese dopo, la versione definitiva (E) scorcia ancora i collegamenti: associa lo sguardo misterioso con la leggenda nera (« post hoc, ergo propter hoc »<sup>92</sup>), razionalizza — col mezzo di un insistito parallelismo ritmico-grammaticale, semiallitterante, assonante (*skådandet, smådandet, spridandet*: « il guardare, l'insolentire, il diffondere ») — l'alone favolistico e mitico con una spiegazione bio-

<sup>91</sup> Come ai vv. 5-6, dove si elimina il passaggio dal mare al sasso, il movimento verticale che è condizione, non materia della *fabula*; e invece è introdotto e messo in risalto da una fortissima allitterazione (« rullade tillreds ») il fulcro del movimento circolare destinato a scuotere lo spazio, a influenzare il tempo: ancora rinvolto in se stesso.

<sup>91a</sup> Cfr. L. SJÖBERG, *A Reader's Guide to Gunnar Ekelöf's A Mölne Elegy*, New York 1973, p. 27: « As Erik Hj. Linder has suggested, Ekelöf not infrequently assumed that his references to myths were too obvious, and therefore he took it upon himself to obliterate the traces of his sources and make the allusions diffuse or difficult to understand ».

<sup>92</sup> R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurelle des récits*, in « Communications », 8, 1966: « Le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence: le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scholastique... ».

logica. La fama di crudeltà è dovuta a non altro che all'astuzia che sembra balenare negli occhi di una seppia che muore, così come a quello sguardo insondabile (dovuto alla particolare fisiologia di quegli occhi senza palpebre) vanno ricondotte le leggende classiche sulle occhiate pietrificanti della Gorgone e del basilisco. Un tipo di ricostruzione che si adatterebbe al razionalismo mitologico sceso dal *Fedro* e dalla *Repubblica*.

Nella similitudine al v. 7 l'animale da preda — coerentemente con l'identità prestabilita belva/uomo, più crudele anzi l'uomo della belva — è soppiantato da un predatore umano; il seduttore; l'adunghiamiento dell'abbraccio, più pregnante e più ambiguo. Si fa finalmente esplicita, nel simbolo seppia, l'accezione erotica; si stabilisce un ulteriore parallelismo con i vv. 18 e 37, dove ricorre l'altro simbolo sessuale, il « muco ». E ha luogo senza sforzo il sacrificio della triplice allitterazione in /r/ (che nella poesia giovanile avrebbe organizzato un intero verso), per il gusto cambiato della fase 'antipoetica'. Un gusto che scansa ormai effetti insiti e corrispondenze dirette ('iconiche') fra livello d'organizzazione ritmico-fonico e livello semantico.

2.6. Da un confronto fra varianti e col testo storicamente definitivo appare soprattutto evidente come a un principio costruttivo istituzionale, 'sociale', basato sull'assimilazione, venga affiancandosi fin dall'inizio e con esso combatta un principio opposto: antiistituzionale, privato, fondato sulla differenza e sulla contraddizione. Più che dell'« autonomia del significante » dal significato, di cui si è discusso un po' a vuoto<sup>93</sup>, si tratta della tensione fra un ordine linguistico e l'altro, il sistema e l'atto: l'« esplosione », la « pulsione di morte », la « negatività »<sup>94</sup> che mette in moto i

<sup>93</sup> In Italia, cfr. S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano 1972 e G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975.

<sup>94</sup> J. KRISTEVA, cfr. soprattutto Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 e *La révolution du langage poétique*, Paris 1975.

due piani del componimento, sostituendo l'isodinamismo all'isomorfismo. A livello dell'« espressione » come a livello del « contenuto », cioè, il senso è prodotto e contemporaneamente trasformato, soppresso in parte<sup>95</sup>: un processo che la presenza di varianti permette di ricostruire nel tempo. Il tessuto di relazioni interne si fa gradatamente più complesso e contraddittorio. Si veda quanto accade a livello prosodico-fonologico, dove di variante in variante vengono modificate e negate le soluzioni « istituzionali »: conformi cioè tanto alla norma storica, novecentesca, quanto alla norma specifica stabilita dalla produzione precedente di Ekelöf. Il ritmo diventa più mosso e complesso: le pentapodie giambiche ancora riconoscibili come *blank verse* vengono spezzate, contrastate a versi più brevi<sup>96</sup> o al contrario dilatate con l'inse-

<sup>95</sup> Se, come penso, il testo poetico è insieme sistema e critica del sistema, se lo fonda il gioco dei due principi contrapposti che organizzano espressione e contenuto — effetto non di scetticismo linguistico, ma al contrario di sfruttamento globale delle possibilità della lingua —, il suo significato complessivo si attua solo nel movimento e quindi nel tempo: di lettura e di scrittura. Le unità espressive e semantiche maggiori vengono continuamente messe in dubbio, frantumate e articolate in modo più complesso; le « isotopie » (Greimas), cioè, funzionano solo in quanto sono negate. Così le omofonie vengono avvertite solo in un contesto ostile che le minaccia; il ritmo « si muove » solo se il suo principio istituzionale è minato da un principio diverso, registri lessicali e strutture sintattiche sono pertinenti in quanto contrastanti col tessuto testuale di base. Non si tratta di semplice difformità, ma di opposizione e complementarità; come, in pittura, l'accostamento dei colori complementari stabilisce il movimento, la loro somma l'annulla (bianco, nero). Le manifestazioni di continua opposizione al « contesto » (marcato/non marcato), che per RIFFATERRE (*Essais de stylistique structurale*, Paris 1971) caratterizzano il testo poetico non vanno concepite come oscillazioni su un arco di ampiezza imprevedibile, ma ricondotte ai due principi della posizione e della negazione. L'« idea » o meglio la « parola » da cui si sviluppa il testo poetico è così sempre accompagnata dalla sua contraddizione.

<sup>96</sup> A « sen tio minuter ligger den bland kiselstenarna » diventa già in B « nu ligger den på strand » e in C « nu ligger han tung på strand ».

rimento di altri segmenti<sup>97</sup>. Soprattutto si distruggono le coppie di versi a struttura ritmica identica o analoga e si istituiscono nuove e diverse simmetrie<sup>98</sup>. Con i versi che si echeggiano l'un l'altro (A 8-9) vengono eliminate anche le rime interne (A 24-25) e le assonanze (A 6-7); sostituite in un caso da un'anafora insistita (DE 29-31). Le corrispondenze sonore, le scelte fonologiche omogenee (determinate che siano da ragioni culturali, o con funzioni iconiche, o ancora per vie anagrammatiche e subliminali<sup>99</sup>) sono lacerate e interrotte, e perciò rese rilevanti, da scelte estranee, contrapposte<sup>100</sup>.

Molti dei parallelismi di A e B, soprattutto le riprese letterali di formule, vengono sostituiti con variazioni e intensificazioni (A 10, 188-19: « Den krälar med åtta armar... de åtta armarna krälar... Den krälar, den krälar; CDE 20: « Den rör sig och kippar och krälar »). Altrove, all'opposto, sintagmi troppo densi, coordinazioni troppo disordinate ven-

<sup>97</sup> A « det lilla röret han andas med kippar » diventa, in C, « det lilla röret på huvudets sida kippar oavtlåtigen ».

<sup>98</sup> Cfr. B 24 sgg.: « O du som pustar i backarna / som stannar i världens trappor till eller från / i astma eller andnöd », una pentapodia giambica fra due tetrapodie catalettiche, e la sua trasformazione in DE: « O människa, du som redan pustar i backarna / som måste stanna och vila i världens trappor till och från / som vrider dig om nätterna / i astma och andnöd ». L'andamento resta ascendente, ma la lunghezza dei versi varia addirittura da due a sette piedi. Cfr. ancora A 4-6 con DE 4-6.

<sup>99</sup> L'ipotesi negli inediti di SAUSSURE (J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots*, Paris 1971) è stata come si sa ripresa soprattutto da R. JAKOBSON (*Structures linguistiques subliminales en poésie*, in *Questions de poétique*, Paris 1973, pp. 280 sgg.). V. anche S. AGOSTI, *op. cit.*, e J. KRISTEVA (*Pour une sémiologie des paragrammes*, in *Σημειωτική* cit. pp. 174 sgg.).

<sup>100</sup> È uno dei motivi per non accettare come parte del testo le strofe manoscritte sul verso di C, troppo omogenee formalmente. È lo stimolo a ridurre l'onomatopea di A 3-4 (*sänket-svängerslungar*), distruggere l'allitterazione di D 7 (*rovdjur-rovet-rör*), opporsi alle ripetizioni sonore insistite (anafore assonanze semirime). Molto ridotti, nel passaggio da A ad E, e isolati nel contesto sonoro i fonemi e gruppi di fonemi 'anagrammatici' (v. sotto, 4.2.) /bl/ /sl/ /m/.

gono analizzati, scomposti, riorganizzati simmetricamente mediante una normalizzazione formale. La matrice binaria che articolava associazioni e opposizioni nelle varianti più antiche, spia sintattica dell'ontologia manichea che dovette fornire al testo l'impulso iniziale, si trasforma per lo più in ternaria. È figura, cioè, di una concezione più matura e complessa<sup>100a</sup> dei rapporti fra i 'fatti' del mondo.

Per quanto riguarda le corrispondenze lessicali e semantiche, un grafico permette di verificare a colpo d'occhio le trasformazioni delle simmetrie nel tempo. La specularità sempre più sviluppata fra le due sezioni, l'eliminazione progressiva delle riprese più insistite<sup>101</sup>, la riorganizzazione dei percorsi significativi in un disegno formale coerente<sup>102</sup>, la prevalenza graduale della variazione sulla ripetizione<sup>103</sup>, in accordo con lo stesso duplice principio di posizione e negazione che abbiamo visto all'opera sul piano ritmico-fonologico. Uso lettere latine minuscole per i vocaboli ripetuti, latine maiuscole per i sintagmi identici o isomorfi, lettere greche per le 'isotopie' o unità semantiche. Lo schema è consapevolmente rozzo: la lettura dovrebbe in realtà dilatarsi sui molti piani di significato che le relazioni formali

<sup>100a</sup> Cfr. per esempio C 33 sgg.: « det tunga skådandet, det baksluga glimten... att denne blev kallad en basilisk, att andra djur blev andra symboler » (« lo sguardo pesante, il balenio maligno... che questo fosse chiamato basilisco, che altre bestie diventassero simboli d'altro ») e D34-35 (« det onda ryktet, reputationen för grymhet / djursymbolen, hatet mot basilisken » (« la mala fama, la nomea di ferocia / le bestie simboliche, l'odio per il basilisco ») con E 33-35: « det tunga skådandet... / smädandet av basilisken / spridandet av det onda ryktet » (« lo sguardo pesante / l'insulto al basilisco / la diffusione della mala fama »).

<sup>101</sup> Coerentemente con la revisione delle ripetizioni sonore più vistose (anafore assonanze rime; l'eliminazione delle strofe allitteranti sul verso di C, dell'allitterazione triplice in D 7: *rovdjur-rovet-rör*; la riduzione dell'onomatopea in A 3-4: *sänket-svängerslungar*), spariscono le stucchevoli riprese lessicali.

<sup>102</sup> Cfr. soprattutto la normalizzazione, in E 33-35, del passaggio contrastatissimo sulle tre tradizioni della mala fama (la psicofisologica, la mitologica, la culturale), attraverso i tre gerundi paralleli e semi-allitteranti (*skådandet-smädandet-spridandet*).

<sup>103</sup> Per esempio ai vv. 19 e 38, 10 e 17.

Versi	Redazioni				
	A	B	C	D	E
1	ab	b	b	b	b
2	acβ	acβ	acβ	acβ	acβ
3	α	α	α	α	α
4	γγβ	γγ	γγ	γγ	γγ
4a	γγ	—	—	—	—
5	dδ	dβfg	dβfg	de	de
5a	βfg	—	—	—	—
6	δ	δ	δ	gβ	gβ
7	γ	γ	γ	δεγ	βε
8	Ae	b	bh	bh	bh
9	Ae	AAA	AAA	AAA	AAA
10	iζfg	iζfg	iζfg	iζfg	iζfg
11	BB	BB	BB	BB	BB
12	ζg'c	c	ζg'c	ζg'c	ζg'c
13	Cηjθhk	Cηjθhk	Cηjθhk	Cηjθhk	Cηjθhk
14	ιθ	ιθ	ιθ	ιθ	ιθ
15	Cηlκm	Cηlm	Cηlm	Cηlm	Cηlm
16	—	Clκ	Clκ	Clκ	Clκ
17	nop	fgi	fgii	fgii	fgii
18	fgii	nop	nop	nop	nop
19	δζ	lee	lee	lee	lee
20	ii	γmi	γmi	γmi	γmi
21	—	δζ	δζ	δζ	ζ
22	—	—	Cjθe	Cjθe	Cjθe
23	—	—	ιθ	ιθ	ιθ
24	κκ	κμ	κμ	κμ	κμ
25	—	μ	μ	μ	μ
26	—	—	g'	g'	g'
27	—	dx	κκ	κκ	κκ
28	D	D	D	D	D
29	—	g'	g'	g'	g'
30	—	D	g'	g'	g'
31	—	g'	g'g'	g'	g'
32	—	D	D	D	D
33	db	Cηjm	Ceθιθ	Ceθιθ	CeθEιθ
34	κα	μιθ	δ	ε	Eδ
34a	—	—	δ	δ	—
35	δε	Dε	D	D	Eε
35a	—	—	Cε	—	—
36	εδD	CεD	D	D	D
37	—	nop	nop	nop	nop
38	—	lee	leb	leb	leb
38a	—	b	—	—	—

Fig. 2

e di senso fra gli elementi del testo mettono contemporaneamente in moto; si limita invece, per necessità e per il momento, a definire tre tipi semplificati tra i collegamenti che li percorrono (fig. 2).

Di versione in versione, come mostra lo schema, la ripetizione di uno stesso vocabolo o di uno stesso sintagma assume funzione iconica: raffigura, cioè, non solo la continuità ma il ritmo di un movimento nel tempo e l'articolazione del pensiero. Ci sono elementi che entrano in numerose combinazioni, riuscendo a stabilire chiavi generali di lettura (difficoltà di respiro, torsioni, sguardo); altri elementi risultano vincolati in aggregazioni stabili, costituendo unità di significato a struttura gerarchica. È il caso delle due categorie semantiche contrapposte aridità-sassi-spiaggia e umidità-mucumare (assente).

Nelle redazioni più mature, ogni verso e praticamente ogni elemento testuale entra in relazioni molteplici con gli altri (il fenomeno che Goodman<sup>104</sup> chiama saturazione sintattica). E a intervalli regolari compaiono versi che sono autentici nodi compositivi: che unificano, cioè, fasci interi di relazioni e stabiliscono la progressione principale, lineare, del componimento (vv. 10, 13, 15, 22, 33; e le due 'chiuse' dei vv. 18-19 e 37-38).

Se insieme ai rimandi semantico-lessicali si considerano le trasformazioni del tessuto formale, appare chiaro come l'equilibrio costruttivo sempre più complesso venga modificando anche il significato globale del testo. Lo stesso 'tema' della lirica attraverso le varianti si sposta sensibilmente. In A dal noto presupposto della continuità ontologica fra 'anthropos' e 'cosmos' si sviluppano considerazioni sulla totale riflessività di sofferenza e ferocia; B isola e amplifica i motivi del respiro difficile e dell'occhio veggente e astuto, ne tenta una spiegazione fisica che sfocia immediatamente nelle grandi categorie culturali: il respiro è legato all'umidità e alla fertilità, le stesse che hanno lasciato la Terra Desolata;

<sup>104</sup> N. GOODMAN, *Languages of Art*, New York 1968; tr. it. Milano 1976, pp. 192 sgg.

le caratteristiche fisiologiche di quell'occhio motivano il pregiudizio culturale. In C e D si coinvolgono le tradizioni mitologiche e simboliche, l'istituzione religiosa e quella letteraria. Infine in E appare evidente l'implicazione sociale e sessuale che fa della seppia (già simbolo fallico) un feto strappato al suo galleggiamento; e si sa quanto a lungo la riflessione sullo stato prenatale abbia occupato l'immaginazione di Ekelöf<sup>105</sup>, seppure non con l'ossessività esclusiva — per esempio — di Dylan Thomas.

3.1. Nel testo storicamente definitivo. E, che va ora considerato come un sistema chiuso, un andamento ritmico fondamentalmente giambico percorre una serie di tetrapodie catalettiche, alternate irregolarmente a versi più brevi (con tre, due o anche una sola arsi: « det var dú! ») o più lunghi (fino a sette arsi: v. 15 e v. 25). Il virtuosismo con cui sono distribuite le tesi conferisce a ogni verso un carattere ritmico specifico e, poiché inatteso, rilievo espressivo. In alcuni casi la struttura ritmica ha evidente funzione iconica, definendo come fa l'ampiezza dei movimenti ripetuti (le contorsioni dei tentacoli), scandendo tempi<sup>106</sup>, suggerendo il pulsare affannoso del respiro<sup>107</sup>. Il principio di variazione, per spostamento riduzione o ampliamento, interviene a correggere il parallelismo pieno delle coppie di versi più significativi, a distanza<sup>108</sup> o vicini che siano<sup>109</sup>. Un parallelismo,

<sup>105</sup> V. anche R. EKNER, *I den havandes liv*, Stockholm 1967, p. 13.

<sup>106</sup> La misura ritmica, unita al sintagma ricorrente, è figura di moto lento e continuo in « om varándra, om varándra » (v. 11), più segnato e convulso in « sen tíó mínúter, tjúgo mínúter, tréttio » (v. 9).

<sup>107</sup> V. 15: « det lilla röret på huvudets síða kíppar óávlátligen ».

<sup>108</sup> Vv. 10 e 17 (con costruzione inversa):

Han krälar med átta ármar  
De átta ármarna krälar och krälar

vv. 14 e 23:

kánske íblánd med en lístígg glímt  
och kánske íblánd med en *bákslug* glímt

per altro, risentito all'interno del mutevole contesto ritmico; che stabilisce l'asse compositivo principale del testo, ne riconosce l'appartenenza a un genere ben definito, l'allegoria, e impone all'interpretazione il suo percorso.

Variazione e differenziazione insidiano anche le regolarità proposte dall'uso delle cesure. Predomina, soprattutto nei passaggi descrittivi, la tendenza a racchiudere nel primo *colon* la denominazione (tema)<sup>110</sup>, nel secondo la predicazione (rema)<sup>111</sup>. Tendenza contraddetta tuttavia sia dalle coordinazioni bimembri e trimembri (che comportano cioè due cesure) all'interno del verso<sup>112</sup>, sia da versi come i 22-23, a struttura opposta.

vv. 19 e 38:

att blöta sténarna, de slípade kíselsténarna  
att blöta sténarna *pá stránd*

<sup>109</sup> Vv. 34-35:

smädandet av basilískan  
sprídandet av det ónda rýktet.

Nel caso dei vv. 29-31, il movimento dialettico di corrispondenza e di contraddizione è affidato soprattutto al numero variabile (da una a quattro) delle tesi a inizio di verso:

O dú som *vríder dígg* í várje sjúkdóm  
eller som av svághet inte *vríder dígg*  
men vars ínre *vríder sígg*

<sup>110</sup> La coppia di termini tecnici « tema/rema » è proposta di R. HASAN (*Linguistics and the Study of Literary Texts*, in « Etudes de linguistique appliquée », 5, 1967, pp. 106-201), cui W. A. KOCH (*Vom Morphem zum Textem*, Hildesheim-New York 1969) sostituisce l'altra coppia « topic/comment ». Cfr., nella vasta bibliografia di linguistica testuale, le due introduzioni apparse in italiano (W. DRESSLER, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen 1972, tr. it. *Introduzione alla linguistica del testo*, Roma 1974; e M. E. CONTE, *La linguistica testuale*, Milano 1977).

<sup>111</sup> Cfr. soprattutto i tre versi paralleli 13, 15, 17 (« det stora ögat... det lilla röret... de átta armarna... »).

<sup>112</sup> v. 9: « tíó mínúter / tjúgo mínúter / tréttio »; v. 17: « han rör sígg / och kíppar / och krälar »; v. 11: « om varandra, / om varandra »; v. 27: « í astma / och andnöd ».



Un'altra caratteristica delle cesure in questo testo è la propensione a mettere in risalto, isolandole per lo più in posizione di clausole di verso, formule particolarmente significative: come quella che contrassegna con la sua ricorrenza la struttura circolare del componimento (vv. 1, 8, 38):

Fiskaren på strand  
Nu ligger han tungt på strand  
att blöta stenarna på strand.

Fra queste formule assumono un rilievo eccezionale, per frequenza e per impegno semantico, le figure ritmico-sintattiche a struttura quinary, che chiamo qui per comodità 'adoniche' (⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪) e che appaiono fissarsi di preferenza in posizione di clausole, nel primo o nel secondo *colon*<sup>113</sup>. Nel testo svolgono funzioni di normalizzazione ritmica: una rete coerente di unità prosodiche ripetute, se si vuole di 'rime'<sup>114</sup>, che contagia, o da cui si staccano per opposizione, emistichi e versi interi costruiti secondo altri principi istituzionali. I sintagmi che trovano posto in queste formule sono di tipo singolarmente omogeneo: si tratta quasi sempre di due lessemi (sostantivi o verbi) coordinati fra loro

<sup>113</sup> « tíó mínúter », « tjúgo mínúter », « hýggliga hánder » (alliterante), « h́vudets síða », « líknande röret », « v́lket han ándas », « králar och králar », « kíppar och králar », « nýstan í v́nda », « stánna och víla », « ástma och ándnöd », « báksluga glímten ». Non in posizione di clausola, « slúngar och hálar », « králar með átta », « rör sig och kíppar », « mánniska, dú som ».

<sup>114</sup> Per quest'accezione di 'rima' si veda G. CONTINI (*Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 590) che sigla come rime i diversi espedienti tipografici che articolano una lirica di Marinetti; o il concetto di 'tempo ciclico' in GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles 1977, pp. 149 sgg. (« Le temps cyclique se définit par le retour d'un événement intensif quelconque (phonème ou groupe de phonèmes, syllabe ou groupe de syllabes, accent, 'paquet' de sèmes). Selon que ce retour se fonde ou non sur l'isochronie, on parlera de temps rythmique ou de temps périodique »). Cfr. anche J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, tr. it. Milano 1970, p. 140, sull'isometria come creatore di 'sinonimia secondaria'.

spesso vicinissimi all'endiadi; o di aggettivo+sostantivo, o sostantivo al genitivo+sostantivo. Percorrendoli, si ricava una traccia di lettura che coincide con la progressione tematica fondamentale: le contorsioni, il tempo scandito, le mani, la cannula, il respiro, il groviglio di serpi, l'uomo l'asma, lo sguardo maligno. La motivazione ritmica diventa così motivazione, dinamica, del senso, le equivalenze formali postulano l'analogia, fondano la coerenza reciproca dei segmenti nel 'racconto' testuale.

Ma la qualità di programma e di sigla, che va riconosciuta in queste formule, la mette in piena luce soprattutto una prospettiva storica.

3.2. Per diversi motivi mi sembra qui opportuno introdurre una digressione sulla funzione che svolge, nell'opera di Ekelöf, la formula prosodica che ho chiamato 'adonio' (come il verso che chiude la strofa saffica). Mi interessa verificare, su un campione circoscritto, la portata dei fenomeni di recursività formale e semantica — appunto, della 'rima' — in testi coscientemente innovativi nei rapporti con le istituzioni letterarie. E quindi vedere che senso dell'isometria può denunciare il verso libero. Ma anche constatare la funzione di unità organizzativa, nel verso, che quella formula svolge nell'intera opera di Ekelöf: oggetto di riflessione specifica e di esperimenti in tempi diversi e contesti metrico-stilistici anche molto distanti fra loro.

Si tratta, come si è detto, di una sigla<sup>115</sup>. Ma una sigla

<sup>115</sup> B. TOMAČEVSKIJ, *Sul verso*, in R. CREMANTE-M. PAZZAGLIA, *La metrica*, Bologna 1972, pp. 87-88: « In alcuni casi funge da impulso ritmico una qualche forma regolare e uniforme e i versi liberi possono ispirarsi al 'motivo' dell'anfibraco, del giambo e del trocheo, e riprodurre talora questa dominante metrica in modo chiaramente percepibile... ». Ma v. anche M. PAZZAGLIA, *Introduzione*, ivi, p. 19: « Parecchi critici (Hrušovski, Czerny) sono portati... a trovare nei versi liberi la larvata presenza degli indici ritmici tradizionali, che ristabiliscono nuove ometrie e nuovi parallelismi in luogo di quelli polemicamente rifiutati... Il modello del nuovo verso... andrà interpretato nella sua tensione dialettica con [la tradizione] e sulla base di nuovi parametri mensurali... ».

che rinvia a precisi antecedenti, non solo nazionali; trattata secondo metodi che si inseriscono molto bene nella tradizione europea del verso libero, la cui risentita organizzazione ritmica<sup>116</sup> è attuata come si sa non più nelle strutture metriche riconosciute, ma entro un sistema di parallelismi prosodico-sintattici<sup>117</sup>. Dovunque in tensione programmatica con l'ordinamento del discorso ordinario, accosta spregiudicatamente principi costruttivi contraddittori, proposte stridenti della memoria ritmica. Lo scopo di queste pagine è evidentemente di mostrare l'urgenza di ricerche, anche statistiche, sulla versificazione svedese del Novecento che tengano conto dello stato internazionale degli studi e permettano di valutare pienamente l'originalità di certe soluzioni. Fra le prime, di quelle proposte da Ekelöf<sup>118</sup>.

Ancora. Si vedrà che l'uso fatto da Ekelöf della sua 'sigla' (associandovi la ricerca di speciali effetti timbrici, sintattici, semantici; servendosene come unità minima nella tecnica compositiva dichiaratamente 'musicale') è altamente significativo per ricostruire la sua poetica, entro un testo come attraverso le diverse fasi della sua produzione.

3.3. Soprattutto Gianfranco Contini (ma poi anche Di Girolamo<sup>119</sup>, Pazzaglia<sup>120</sup>, Mengaldo<sup>121</sup>) ha messo in luce come la lirica italiana fra Otto e Novecento — gli ultimi « poeti-umanisti », occupati a elaborare un progetto di libertà me-

<sup>116</sup> B. HRUŠOVSKI, *On Free Rhythms in Modern Poetry*, in T. A. SEBEEK (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1970, p. 185: « The phenomenological evidence is that free rhythms have a more 'rhythmical' and less 'prosaic' impact than most metrical texts ».

<sup>117</sup> T. VAN DIJK, *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972, tr. it. *Per una poetica generativa*, Bologna, 1976, p. 79.

<sup>118</sup> Finora l'unico approccio in Svezia ai problemi del verso libero, e ancora allo stadio fenomenologico, è nel bel libretto di S. MALMSTRÖM, *Takt rytm och rim i svensk vers*, Stockholm 1974.

<sup>119</sup> C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976.

<sup>120</sup> M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, Bologna 1974.

<sup>121</sup> P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Milano 1975.

trica « quando essa era tale da scuotere il loro pubblico »<sup>122</sup> — puntasse su un uso non istituzionale, irregolare e dissacrante dei più illustri patrimoni ritmici: seguendo in questo una via che già il romanticismo aveva indicato e, in parte, battuto. I procedimenti, si è mostrato, sono soprattutto due<sup>123</sup>: l'accostamento e la contaminazione (all'interno di uno stesso tipo di produzione, di uno stesso componimento o di uno stesso verso) di diversi principi ritmici informativi; e l'organizzazione, sovrapposta a quella metrica, di un sistema di opposizioni e di corrispondenze timbriche. Un terzo procedimento va additato nell'alto grado di tensione che si determina fra piano metrico e piano sintattico con la perdita coincidenza fra frase grammaticale e frase ritmica, in favore della spezzatura, dello scarto, del travalicare di una delle due unità sull'altra.

Per le generazioni successive di poeti (i maggiori del secolo) appare così esaurita la necessità di una rivolta metrica e si assiste a una relativa restaurazione. Qui « unità metriche vicine, se non identiche, alle tradizionali convivono con accettabili suddivisioni del recitativo »<sup>124</sup> all'interno di una stessa lirica, o di uno stesso verso. La tensione fra i

<sup>122</sup> G. CONTINI, *Innovazioni...* cit., p. 593.

<sup>123</sup> C. DI GIROLAMO, op. cit., pp. 111-12: « Pascoli si serve di un bagaglio di cognizioni metriche studiate sui testi classici e direttamente praticate nella produzione latina: a queste, affianca certi recuperi medievali... Sono queste operazioni che, pur nel rispetto estrinseco per la tradizione isosillabica, cominciano tuttavia a comprometterne le fondazioni. Ma è soprattutto sul piano ritmico che la poesia pascoliana offre gli esperimenti più interessanti... con l'accostamento di tipi ritmici (di uno stesso verso) in stridente contrasto, dei quali uno istituzionale, uno no ». G. CONTINI, op. cit., pp. 596-7: « Più sottili, le innovazioni pascoliane portano anzitutto su iterazioni ritmico-accentuative. Nelle sue traduzioni nei metri degli originali, il poeta si attiene con sommo rigore all'accentuazione originale, in particolare nei 'piedi' classici... Questa emulazione con l'originale... trova paralleli altrove, soprattutto nella cultura russa: a priori ci si può aspettare che si trovi in Pascoli, come in Puškin e successori, la connessa esaltazione dei valori timbrici, ciò che infatti si verifica ».

<sup>124</sup> G. CONTINI, op. cit., p. 593.

principi prosodici si sostituisce alla tensione metrica consueta: « la diffusa licenza di violare lo schema ritmico rende meno indispensabile l'intervento del lettore e l'*ictus* può stabilmente coincidere con l'accento normale del gruppo fonetico »<sup>125</sup>.

3.4. In questi esperimenti appaiono, in contesti radicalmente diversi, schemi sillabico-accentuativi carichi di associazioni istituzionali, reinterpretati secondo uno stile personale d'intonazione: come appunto l'adonio. Sentito indubbiamente come frammento archeologico e ben distinto dal semplice quinario, porta i segni del trattamento crepuscolare e pascoliano ancora nel primo Montale di *Lindau*:

Ma tra gli árgini, a nótte, l'acqua mórta  
lógora i sássi.

Ma svolge con frequenza privilegiata funzioni di principio metrico istituzionale contrastato e smentito. Tende perciò a fissarsi in formula ritmica e, soprattutto come clausola, è isolabile senza sforzo. Quanto ai sintagmi che vi sistemano, Ungaretti e Montale (per esempio) hanno predilezioni molto caratteristiche. L'aggettivo sdrucchiolo, fortemente metaforico in Ungaretti: spesso parte di ossimoro, allitterante o non allitterante, preposto comunque al sostantivo, che si stende nel secondo piede (« dócile mánto », « pállida lúna », « núbile nótte »). La tensione fra confine dei piedi e confine delle parole in Montale (« ráde fugáce »), che si diverte ad adagiare, nell'unità ritmica, certi suoi « stupiti e polisillabici vocaboli »<sup>126</sup>: « cóntrocorrénate », « réstituíta », « áctiléne », « fúnicoláre ».

L'esempio italiano, particolarmente illustre per avere alle spalle un'eccezionale esperienza prosodica, è tuttavia solo un esempio. Fenomeni non dissimili accadono in Svezia, all'interno del filone corrispondente di « poeti-umanisti »; e anche in Svezia, nel solco aperto dai romantici.

<sup>125</sup> C. DI GIROLAMO, op. cit., p. 115.

<sup>126</sup> G. CONTINI, *Su Eugenio Montale*, in *Esercizi di lettura*, Torino, n.e., p. 95.

Col romanticismo, infatti, si fa più spregiudicata l'imitazione dei versi classici. L'adonio, come verso isolato, è utilizzato per esempio nelle normalizzazioni e imitazioni del *ljóðahátttr*<sup>127</sup>. Tre adonii, e un adonio catalettico, usa Tegnér nella *Rings Drapa*; e tendono a scivolare in uno schema a quattro *ictus* o, al contrario, a dimezzarsi in versi a un solo *ictus*, con rime interne:

Dágen	Il giorno
Förláter	abbandona
De mörknande zóner	le contrade che si abbuiano
Klágen	Piangete
Dá áter,	di nuovo
i smáktande tóner!	con melodie struggenti! <sup>128</sup>

Limitandoci agli ascendenti riconosciuti di Ekelöf<sup>128</sup>, vediamo farsi frequentissime le clausole adoniche (di matrice oraziana) nell'alessandrino di Stagnelius, in contrasto con l'avversione di Oxenstierna e soprattutto di Creutz per le parole a struttura dattilica<sup>129</sup>. Diventare la regola nelle elegie, a sigillare l'esametro; introdursi anche nel trattamento dei metri romanzeschi, la canzone, il sonetto; spezzare il senario settecentesco con accenti di 2<sup>a</sup> e di 5<sup>a</sup> per effetto delle note difficoltà di trattare il giambo in lingue germaniche:

I blómman, i sólen	Nel fiore, nel sole
Amánda jag sér	Amanda ravviso
Kring jórden, kring pólen	Sul mondo, nel cielo
Hon strálar, hon lér.	irraggia, sorride.
I rósornas ánda,	Nell'alito delle rose
I várvindens púst	nel soffio dello zeffiro
I drúvornas múst	nel mosto dell'uva
Jag känner Amánda.	riconosco Amanda.

<sup>127</sup> Å. KABELL, *Indledning til svensk metrik*, Uppsala 1962, p. 15.

<sup>128</sup> Å. KABELL, op. cit., p. 60.

<sup>128a</sup> Ekelöf è molto vicino, fra i romantici, anche ad Atterbom e ad Almquist (cfr. C. FEHRMAN, *Poesi och parodi*, Stockholm 1957, pp. 251-55): ma ha un debito formale soprattutto con Stagnelius.

<sup>129</sup> S. MALMSTRÖM, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, Lund 1961, p. 219.

Si è mostrato splendidamente<sup>130</sup> come il libero rifacimento dei metri classici abbia permesso a Stagnelius di elaborare il suo prediletto lessico trisillabico (participi presenti, sostantivi e aggettivi composti, comparativi, aggettivi altamente suggestivi); assai più difficile da lasciare dilagare per versi sciolti a struttura giambica e trocaica. Forse il primo esempio importante di quell'applicazione antiistituzionale delle risorse metriche classiche (fatte coesistere da vicino con diversi principi organizzativi del verso) che si dimostrerà straordinariamente fertile nello sviluppo della lirica moderna.

Tanto le clausole adoniche quanto il tipo di sintagmi che vi si sistemano di preferenza (participio presente + sostantivo, aggettivo + sostantivo, sostantivo composto + verbo; a carattere simbolico, associativo, allusivo) tornano a diffondersi a piene mani nel neoromanticismo-simbolismo<sup>130a</sup>; e nell'opera di un altro maestro di Ekelöf, Vilhelm Ekelund, che ammira a sua volta e imita Stagnelius<sup>131</sup>.

Questo rielaboratore delle formule ritmico-sintattiche stagneliane<sup>132</sup>, questo liberissimo sperimentatore della saffica in *Då voro bokarna ljusa* (« Allora splendevano i faggi »)<sup>133</sup> propone per l'adonio un trattamento variato e interessante negli 'antisenari' che piaceranno a Ekelöf:

Jag diktar för ingen —  
för vinden som vändrar,

La mia poesia per nessuno —  
per il vento che s'aggira

<sup>130</sup> S. MALMSTRÖM, op. cit., pp. 80-84, 470-71.

<sup>130a</sup> Si veda un esempio in V. von Heidenstam (*Den fjortonde juli*, in *Från Östan och Västan, Dikter*, Stockholm 1963, pp. 108 sgg.):

Allvarets döda  
tänkar, som gnåga  
släktet till benen...

I pensieri morti  
della serietà, che rodono  
la nostra specie fino all'osso...

<sup>131</sup> A. WERIN, *Vilhelm Ekelund 1880-1908*, Lund 1960, pp. 126 sgg.

<sup>132</sup> Si veda per esempio *Eros*, in *Dithyramber i aftonglans* (« Dithirambi nella luce della sera », 1906): « glånsande säga », « tiden för själarna », « underligt stråla », « strålande håvet », « heliga natten », « stjärnorna blixtra », « bristande ögon(en) », « läpparna bäva » ecc.

<sup>133</sup> S. MALMSTRÖM, *Takt, rytm och rim* cit., p. 41.

för régnet som gråter,  
min sång är som blåsten  
som múmlar och går  
i höstnattens mörker  
och talar med jorden  
och natten och régnet.<sup>134</sup>

per la pioggia che piange  
il mio canto è la raffica  
che passa mormorando  
nel buio della notte d'autunno  
e parla con la terra  
con la notte, con la pioggia.

Isolando, praticamente obliterando come fanno questi versi la prima tesi (di scarso rilievo semantico), ne emergono sintagmi differenziati virtuosisticamente fra loro, trimembri e quadrimembri (verbo + preposizione + pronome, sostantivo + pronome relativo + verbo, sostantivo + copula + congiunzione + sostantivo, verbo + preposizione + sostantivo, sostantivo + congiunzione + sostantivo). Una doppia lezione che appare appresa in Edith Södergran<sup>135</sup>: forte concentrazione semantica e metaforica nella clausola, massima articolazione sintattica. Nelle 'ballate' e nelle 'canzoni' della Södergran, le clausole adoniche sottolineano parallelismi e contrasti, costituiscono un'unità ritmica stabile in versi di lunghezza variabile, racchiudono l'intera figurazione:

Våra systrar gå i brókiga kläder	Le nostre sorelle camminano in vestiti colorati
Våra systrar stå vid våttnet och sjunga	Le nostre sorelle cantano vicino all'acqua
Våra systrar sitta på sténar och vänta... <sup>136</sup>	Le nostre sorelle aspettano, sedute sui sassi...

<sup>134</sup> In *Havets stjärna* (« La stella del mare », 1906). La lirica è citata da Ekelöf in *För vem som helst ville jag skriva* (nello stesso OI, p. 66): « För vem som helst ville jag skriva / om vad som helst / om vinden som vändrar / om regnet, om jorden » (« Ho voluto scrivere per chiunque / di qualunque cosa: / del vento che s'aggira / della pioggia, della terra »). Cfr. anche *För den inre läsaren* (« Per il lettore interiore ») ancora in OI.

<sup>135</sup> Continuo a selezionare solo i maestri dichiarati di Ekelöf. Sui rapporti con la Södergran, cfr. Ekelöf stesso (*Edith Södergran*, in *20 år ung dikt*, Stockholm 1936; *Ekelöf versus Eliot*, in *Kommentarer*; e moltissimi altri luoghi).

<sup>136</sup> EDITH SÖDERGRAN, *Samlade dikter*, Helsingfors 1962, p. 17.

Mina systrar, jag gör, vad jag	Sorelle mie, faccio quanto non
áldrig har vélat,	ho mai voluto
...jag vill icke gå bort från	...non voglio lasciarvi
éder	
...jag har många tankar för ho-	...ho per lui molti pensieri, nessesu-
nom och inga för alla	no per gli altri
de ándra	
Mitt liv har blivit hotfullt som en	La mia vita è ora minacciosa come
óvädershimmel	me un cielo in tempesta
mitt liv har blivit falskt som ett	la mia vita è ora falsa come uno
spéglände vátten	specchio d'acqua
...mina två långa flåtor, som glí-	...le mie due lunghe trecce, guiz-
der som órmar	zanti come serpenti...
...jag minns ej mer, när de bö-	...non ricordo più quando abbiamo
rjade brinna...	preso fuoco...
Förfärlig var den stora branden	Terribile il grande incendio che
som lade min úngdom	incenerì la mia giovinezza.
i áska.	
Ack, det oundvikliga skall ské	Ah, l'inevitabile cadrà come un
som ett svärdshugg... <sup>137</sup>	colpo di spada...

La ripetizione ritmica si assicura così almeno altrettanto peso della ripetizione sintattica nel definire il caratteristico stile anaforico di Edith Södergran, che Tideström ha dimostrato di ascendenza whitmaniana<sup>138</sup>.

3.5. I taccuini inediti di Ekelöf documentano riflessioni precoci<sup>139</sup> e ostinate<sup>140</sup> sull'adonio. La storia di come ven-

<sup>137</sup> E. SÖDERGRAN, op. cit., p. 32: *Avsked* («Commiato»).

<sup>138</sup> G. TIDESTRÖM, *Edith Södergran*, Stockholm 1960<sup>2</sup>, p. 95: «Mas-san av associationer sammanhålls av en genomgående stilistisk figur: anaforen. En dylik 'hopande' stil med långa uppräknings, långa — växlande långa — orimmade versrader och schematisk radbörjan har mig veterligen aldrig tidigare förekommit i svensk lyrik... Den stilistiska urkällan är alldeles tydlig: Walt Whitmans berömda 'katalogstil'. («La congerie delle associazioni è tenuta insieme da una figura stilistica ricorrente, l'anafora. Uno stile cumulativo come questo, con lunghe elencazioni, versi lunghi (di lunghezza variabile) non rimati e inizi fissi di verso non si era mai visto prima, per quanto ne so, nella lirica svedese... La fonte stilistica prima è evidentissima, il celebre 'stile da catalogo' di Walt Whitman»).

<sup>139</sup> Oltre agli studi del *Cahier I* (1930) sul palinadonio («è possibile che non si adatti allo svedese»), cfr. gli esperimenti nei

ga utilizzato, nell'opera edita, l'adonio come clausola e formula ripete, in scala, l'evoluzione tecnica e teorica dal debutto 'non-surrealistico'<sup>141</sup> all'antipoesia della maturità.

In *sent på jorden* (1932) la figura ritmica ricorre con regolarità sorprendente a introdurre strofe e capoversi, come misura della loro equivalenza e fattore di articolazione dinamica. L'*ictus* coincide in pieno con l'accento lessicale, in sintagmi costituiti per lo più da un sostantivo e da un verbo fortemente metaforico, funzionali per un espediente caratteristico di questa raccolta: lo scarto semantico fra gli elementi della descrizione e le qualità o attività loro attribuite<sup>142</sup>, che induce straniamento e inquietudine pur con l'assoluto rispetto delle norme sintattiche d'uso. Formule come «blóm-

quaderni G (1931): «Förskingrat är árvet / från löftet är gúdarna lösta / och tíden är kómmen / då áven den drúnknande törstar» («È dissipata l'eredità / sciolti gli dei dalla promessa / ed è venuto il tempo / in cui ha sete anche chi sta per annegare») e O (circa 1938): «Blúnda! jag blúndar / ... / Vánta! jag vántar / ... / Vákna, jag vákna...» («Chiudi gli occhi! li chiudo / ... / Aspetta! aspetto / ... / Svegliati! mi sveglio...»); le annotazioni in Q (1940), che attestano la formularità cosciente dell'unità ritmica («Drömmarna sóm med — ∪ ∪ skúggor gäckar sjálen / kómmen från gúdarnas hémvist éller från étern»; «i sogni che con ombre — ∪ ∪ illudono l'anima / non vengono dalla sede degli dei né dall'etere»).

<sup>140</sup> Ancora nel quaderno AF (circa 1960): «sákta men sáker / méter för méter / méter och méter / Gúnnar och Gúnnar, Mólna i Mólna (puls, puls, puls) / Rýtmer i öronen, énveta, skállande...» («piano ma sicuro / metro per metro / metro e metro / Gunnar e Gunnar, Mólna in Mólna (battuta, battuta, battuta) / Ritmi nell'orecchio, ostinati, risonanti...»).

<sup>141</sup> G. EKELÖF, *Jag är inte surrealist* («Non sono surrealista»), in «Bonniers Nyheter» 3, 1933. Cfr. anche *Sjálvsyn* («Come vedo me stesso»), in *Blandade kort* («Carte mescolate»), Stockholm 1967<sup>2</sup>, pp. 145 sgg.

<sup>142</sup> S. MALMSTRÖM, *Om diktaren och språket* (analisi di *Sömn och tomhet jämna andedrag*, «Sonno e vuoto respiri regolari»), in «Modersmåslärarnas förenings årsskrift» 1964, p. 111: «Ekelöf upplöser bilden av den yttre verkligheten (och ordens normala kombinationer) till förmån för en ren stämmningsprojektion» («E. dissolve l'immagine della realtà esterna, e le combinazioni abituali delle parole, a vantaggio di una proiezione esclusiva di stati d'animo»).

morna sóver » « nérverna gnísslar » « týstnaden drýcker » « drömmarna sóver » « fåglarna drúknar » « sténarna slúter (sig) » « blómmorna slócknar »<sup>143</sup> (« i fiori dormono », « i nervi stridono », « il silenzio beve », « i sogni dormono », « gli uccelli annegano », « le pietre si chiudono », « i fiori si spengono ») instaurano fra soggetto e verbo (intransitivo) un salto metaforico che comporta trasformazione e animazione delle cose, ma nessun antropomorfismo<sup>144</sup>. Un mutamento fondamentalmente metonimico<sup>145</sup>: il trapasso di un elemento della realtà nel suo contiguo che si fonda non sul riconoscimento di un carattere comune alle cose, o di un legame fra loro come di una parte al tutto, dell'effetto alla causa. Ma invece sulla radicale sfiducia nella conoscibilità dei diversi modi di esistenza che si ferma a riconoscere nel rapporto (verificato o supposto) di prossimità accidentale l'unica relazione fra cose. In *sömn och tomhet jämna anddrag* « si chiudono » i sassi invece che fiori o ali, i fiori « si spengono » al posto delle stelle, il silenzio « beve » e gli uccelli « annegano » perché si è trasformato l'elemento che è condizione di sussistenza per ambedue, l'aria in acqua: uno slittamento prolungato di attributi e di attività che è figura del vortice ontologico indifferenziante.

<sup>143</sup> Rispettivamente in *blommorna sover i fönstret, oktoberspegel, sömn och tomhet jämna anddrag*.

<sup>144</sup> Per CH. BROOKE-ROSE (*A Grammar of Metaphor*, London 1958) la metafora verbale altera comunque « by implication » il significato del sostantivo che accompagna: può animare cose 'inanimate' (la dicotomia animato / inanimato è tratta da Quintiliano), umanizzandole o no: « With an action associated only with another thing (or animal), the subject is changed into another thing (or animal), as it were independently of man, suggesting the mysterious workings of nature in and around us » (pp. 215 sgg.).

<sup>145</sup> Sul tentativo di composizione della famosa antinomia di Jakobson metafora/metonimia, cfr. A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971 e (attraverso la sineddoche), GROUPE µ, *Rhétorique générale*, Paris 1970. Sulle motivazioni, oltre che sui meccanismi complementari, delle due figure, M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973, che sviluppa l'analisi proposta da Jakobson. Su tutti questi studi, e per un'ermeneutica della metafora che passi attraverso la semantica testuale, P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris 1975.

Altri tipi di formule adoniche, fisse anch'esse di preferenza in posizione iniziale, sono il sostantivo metaforico composto (« pärlemorkvällen », « sera di madreperla », in *skymning*, « crepuscolo »); il sostantivo preceduto da un aggettivo ossimorico o sinestetico (« nýfödda móðern », « la madre neonata »<sup>145a</sup>, in *brustna ögon*, « occhi scoppiati »), il participio presente di ascendenza romantica e neoromantica (in *fanfar*, « fanfara »). Più interessanti i giochi di parole (in *sonatform*, « in forma di sonata »), le coppie-endiadi di sostantivi o verbi (*sonatform*: « kråkas och spotta », « vomitare e sputare »), e le vere e proprie frasi emblematiche, ripetute come sigle e come chiavi interpretative (*kosmisk sömngångare*, « sonnambulo cosmico »: « världen är öde », « hjälp mig att söka »; « il mondo è deserto » « aiutatemi a cercare »; *apoteos*, « apoteosi »; *drömmar att léva*, « sogni per vivere »). Nasce una tensione progressiva all'interno della figura, man mano che l'articolazione grammaticale tende a frantumare la struttura ritmica, che i confini delle parole non coincidono più con quelli dei piedi, che l'organizzazione degli accenti lessicali e sintattici indebolisce gli *ictus*. Le soluzioni sperimentate nella prima raccolta vanno dai due vocaboli a misura dei piedi, un trisillabo e un bisillabo (del tipo « blómmorna sóver »; ma anche trisillabi che risentono ancora del lessico romantico), allo sfalsamento dei confini ritmico e lessicale (« gáspa vokáler », « sbadigliare vocali »), ai tre monosillabi ammicchiati in un unico piede (« hjälp mig att söka »); fino alla proposta che tenderà a generalizzarsi nella produzione successiva, due bisillabi identici o equivalenti, collegati da una congiunzione o da una preposizione (« Gúnnar och Gúnnar, Mólna i Mólna »: qui, « kråkas och spotta »).

Va infine sottolineata la funzione specificamente musicale della formula in liriche, come molte di quelle raccolte in *sent på jorden*<sup>146</sup>, che ricalcano dichiaratamente la strut-

<sup>145a</sup> Cfr. A. RIMBAUD, *Enfance II*: « la jeune mère trépassée ».

<sup>146</sup> Alle teorizzazioni di Ekelöf sulla composizione musicale applicata alla lirica (in scritti almeno in parte ultranoti: *Självsyn; Efterskriften in Sent på jorden med Appendix 1962; Dikt och musik*, « Poesia e musica », in « Spektrum », 2, 1932, 9-10; *En outsiders*

tura compositiva della sonata, della fuga, del tema con variazioni, della sinfonia. *Incipit* e clausole adoniche sono qui volti a suggerire riprese, effetti d'eco, sviluppi tematici, *Leitmotive*.

3.6. In *Dedikation* (« Dedicata », 1934), prima delle due raccolte poi da Ekelöf ripudiate<sup>147</sup>, predomina un andamento dattilico-anapestico, semiipnotico, che accompagna con coerenza lo stile romantico-visionario<sup>148</sup>. Anche le clausole e gli *incipit* a struttura adonica, che si fanno stucchevolmente frequenti, si alternano con la variante a due dattili. Si pensi a tutte le clausole di *Mellan fem och sju* (« Fra le cinque e le sette »)<sup>149</sup>, a interi versi di *Döden i tankarna*<sup>150</sup> (« La morte nei pensieri »), alle formule, appunto, 'magiche' di *Höst-sejd* (« Incantesimo autunnale »)<sup>151</sup>. Prevalgono numerica-

väg, « La via di un outsider » in *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963; v. per una rassegna completa L. NYGREN, *Musikalisk form hos Gunnar Ekelöf*, I, in « Tidskrift för Litteraturvetenskap », 3, 4, 1973-74, p. 217) va affiancato l'esame degli esperimenti condotti in varie epoche (da *fanfar* e *sonatform* a *Rägā Mälkos*, a *Sommarnatten...*); riusciti pienamente, a giudizio di Ekelöf, solo in *Absentia animi* (*Efterskriften* cit.). V. B. HÖGLUND, *Gunnar Ekelöf och musiken*, in *Musiken i dikten*, a cura di C. FEHRMAN, Stockholm 1969, pp. 83-102; L. NYGREN, op. cit., I e II.

<sup>147</sup> G. EKELOF, *Självsyn*, cit.

<sup>148</sup> Ne è esempio non tendenzioso un verso della prima lirica, dallo stesso titolo (*Dedikation*): « På rúttande högar av åkantusblåd skall själarna fálla i sánningens váld och krópparna brinna i kärlekens éld då den tíden kómmer en gäng » (« Su cumuli putrescenti di foglie d'acanto le anime cadranno in balia alla verità e i corpi arderanno nel fuoco d'amore quando finalmente verrà quel giorno »).

<sup>149</sup> « sóvande och vákande », « smútsigt av mörker », « blékare och blékare », « frágorna och sváren », « nér över jórden », « grákládda ýtor », « döda för álltid », « sténar som vílar » (« nel sonno e sveglia », « sporca di buio », « sempre piú pallida », « domande e risposte », « giú sulla terra », « superfici vestite di grigio », « morti per sempre », « sassi in riposo »).

<sup>150</sup> « Mórgonen gíck och dágen och kvállen öppnade fánnen » (« Passò il mattino, e il giorno, e la sera spalancò le braccia »).

<sup>151</sup> « Vánta på vílddjuret, vánta på várslet... vánta på úndret » (« Aspetta la belva, aspetta il segno... aspetta il miracolo »).

mente le tre soluzioni di ascendenza romantica (il tipo « blómmorna sóver », qui: « blómmorna dóljer », « i fiori celano », quello col participio, presente o passato: « stíckande mörkret », « la tenebra pungente », il composto: « pärlemorhínnan », « la pellicola madreperlacea »)<sup>152</sup>. A queste si aggiunge, generalizzandosi, l'altra importantissima soluzione del genitivo metaforico (« skýmningens ávgrund », « l'abisso del crepuscolo », « öronens snäckor », « le conchiglie delle orecchie »...). Uno dei tipi di metafora piú antichi, uno dei tipi piú illustri: prediletto notoriamente dalle avanguardie poetiche, che ne scandagliano e ne sfruttano la polivalenza (genitivo di appartenenza, di analogia, di causa, soggetto, oggetto...)<sup>153</sup>. Anche in questo caso la riflessione raffina la pratica. Da soluzioni molto tradizionali, vicine alla similitudine (come nei due esempi riportati sopra: le orecchie come conchiglie, l'imbrunire che si spalanca come un abisso) si passa a un tipo « skýmningens andakt », « il raccoglimento del crepuscolo », in *Albumblad I* (« Fogli d'album »): una

<sup>152</sup> Non è rappresentato, qui e altrove, invece, un altro schema dell'adonio stagneliano, il comparativo + sostantivo (v. S. MALMSTRÖM, *Studier...* cit., pp. 470-71).

<sup>153</sup> CH. BROOKE-ROSE, op. cit., p. 173: « The genitive, with its extra ambiguities, is even more dangerous, and in fact goes out of general use after the 17th century. It may be significant that in my texts it reappears only in the more modern period, which is so fond of ambiguity ». H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1967, p. 210: « Zahlenmässig im Übergewicht ist indessen bei den Modernen derjenige Typus, der man Genitiv-Metapher zu nennen pflegt... Infolge der geschwächen und daher zu vierlei dienlichen Funktion des Genitivs erlaubt dieser Typus jedoch ausserordentliche Gewagtheiten. Dieser alte Typus wird am häufigstens zu Verfremdungswirkungen gebraucht: eine weitere Gegensatzspannung modernen Dichtens... ». Al contrario A. HENRY (op. cit., pp. 92 sgg., p. 94) insiste sull'identità profonda dei diversi tipi grammaticali di metafora: « Le type de métaphore nominale a de b est donc à rapprocher de la métaphore verbale et de la métaphore adjectivale... Que le lien syntagmatique soit implicite, d'une part, et, d'autre part, actualisé par de, ne change rien au phénomène fondamental ». Cfr. ancora TH. BJØRNVIG, *Virkeligheden er til*, København 1974.

relazione non più di possesso, ma di identità fra due astratti legati fra loro, sul piano connotativo, da un'esperienza sine-stetica<sup>154</sup>. La sensibilità ritmica, va notato, ha la meglio anche sulla coscienza dei registri stilistici. La formula adonica (nei tipi 'romantici' o in altri più complessi) non compare affatto nelle tre elegie omaggio a Stagnelius<sup>155</sup>, perché a base giambica. Riappare invece e dilaga per quasi tutte le clausole di un'altra lirica 'stagneliana', *Afton* (« Sera », in *Sorgen och stjärnan*, « Il dolore e la stella », 1936), che riprende anch'essa parzialmente la grande *Suckarnes mystèr* (« Il mistero dei sospiri »), ma ha andamento fondamentalmente dattilico<sup>156</sup>.

Si trovano qui ormai affermate due tendenze opposte nel trattamento di lessemi coordinati (sostantivi, verbi o aggettivi che siano) all'interno dell'adonio. La tendenza, già notata, all'endiadi (« *fårade, nötta* », « *tåligt och stilla* »: « solcate e consunte », « immobili e con pazienza ») e l'altra all'antitesi, confortata dal generale compiacimento per l'ossimoro delle raccolte giovanili (« *skúggorna bléknar* », « *sténhjärtat väcka* »: « le ombre impallidiscono », « svegliarsi il cuore della pietra »). L'uso musicale delle clausole metriche, che sottolineano parallelismi di significato e formali e sono a loro volta rafforzate da allitterazioni, assonanze e rime<sup>157</sup>, si sviluppa con coerenza.

<sup>154</sup> Cfr. il saggio autobiografico *Klockor över staden*, in: G. EKELÖF, *Promenader och utflykter*, cit., e cfr. quanto scrive J. COHEN (*Structure du langage poétique*, Paris 1971, tr. it. Bologna 1974, pp. 140 sgg.) a proposito dei « bleus angélu » di Mallarmé.

<sup>155</sup> *Tre elegier* (I: « *Vågor, vågor mina systrar* »; II: « *Som stora lungor vilar molnen* »; III: « *Oändligt sammansatt föds människan* ») (*Tre elegie*: I: « *Onde, onde, sorelle mie* »; II: « *Come grandi polmoni posano le nuvole* »; III: « *Infinitamente composito nasce l'uomo* »).

<sup>156</sup> « *fårade, nötta* », « *tåligt och stilla* », « *stolta de nálkas* », « *ödsligt de bróttas* » (« consunte, rugose », « immobili e con pazienza », « orgogliose s'avvicinano », « combattono desolatamente »); ecc.

<sup>157</sup> « *spindeln som spinner* », « *sténe som står här* »; « *Málarna fláddrar, fiskarna slår / sýrsorna sáxar...* » (« il ragno che fila »,

È interessante notare come, già nelle prime raccolte, i componimenti più impegnati e più originali proponessero anche soluzioni formali particolarmente avanzate<sup>158</sup>. Si veda in *Sorgen och stjärnan* l'importante *Sångarens sång* (« Il canto del cantore »): denso, come lo sarà il suo corrispondente *Köp den blindes sång* (« Comprate il canto del cieco », nella raccolta dallo stesso titolo, 1938) di allusioni al nazismo, di esortazioni a una resistenza umanistica e di spunti poi sviluppati in liriche fondamentali<sup>159</sup>. La clausola adonica ne normalizza il ritmo dattilico, alternandosi con le sue forme catalettica e ipermetra<sup>160</sup> e ne articola l'intero gioco di parallelismi e di opposizioni<sup>161</sup>. Si sviluppa qui e si generalizza un tipo particolare, tautologico, di sintagma quinario che viene ad aggiungersi agli altri già sperimentati: un nesso fra due unità lessicali derivate etimologicamente l'una dall'altra, quindi ridondante fin quasi alla ripetizione, ma che a guardare bene riflette uno studio molto sottile sui rapporti

« la pietra che è qui »; « Le tignole svolazzano, i pesci abboccano, / i grilli sforbiciano... »).

<sup>158</sup> *Höstsejd*, per esempio, varia tutti i tipi di formula fin qui sperimentati, soprattutto in posizione iniziale o interna al verso: il parallelismo allitterante, l'antitesi (all'interno della stessa formula: « *dágen och nátten* » « il giorno e la notte », o fra due formule parallele: « *blódiga pórtarna... blódlösa pórtarna* » « porte insanguinate... porte esangui »), il genitivo metaforico (« *öronens snäckor* »), la metafora verbale (« *städerna störta* », « le città crollano ») ecc.

<sup>159</sup> Per esempio: « *Överallt är jag Kaos / överallt är jag vanvett / blott i mig själv är jag gud* » (« Dappertutto sono caos / dappertutto follia / solo in me stesso sono dio »), cfr. *Panthoidens sång* (« Il canto del Pantoide », in OH).

<sup>160</sup> La connessione funzionale tra i tipi  $\underline{\text{ / }} \cup \cup \underline{\text{ / }} \cup$ ,  $\underline{\text{ / }} \cup \cup \underline{\text{ / }}$  e  $\underline{\text{ / }} \cup \cup \underline{\text{ / }} \cup$  (bidattilico) è evidente nella pratica ritmica, ed è autorizzata teoricamente dagli studi metrici negli appunti inediti (v. sopra).

<sup>161</sup> « *fállande múrarna... brínnande húsen... éj för sin mänska / éj för sin gúd* » (« mura cadenti... case in fiamme... non per il suo uomo, non per il suo dio »). Inoltre le endiadi (« *gátor och gränder* » « strade e stradette ») e le antitesi (« *lív över döden* », « *sómnande váknar* »: « la vita sulla morte », « nel sonno si sveglia »).



fra l'agente e l'azione<sup>162</sup>, fra l'azione e la sua reciprocità<sup>163</sup>, fra il soggetto e il suo stato<sup>164</sup>; o definisce l'essere con la sua essenza<sup>165</sup> stessa.

3.7. A questo punto si avverte chiaramente l'insoddisfazione per l'analisi di un fenomeno isolato dall'intero sistema di richiami formali e semantici che informa saldamente queste liriche, e che con la maturità va facendosi tanto più complesso e sottile quanto meno appariscente. Ma ha ancora senso lo studio, *in nuce*, di un'evoluzione tecnica e ideologica che si manifesti anche solo nei diversi trattamenti di un unico espediente (appunto una formula ritmica determinata); perché il suo punto d'arrivo, come la sua necessità, è soprattutto la comprensione sincronica del testo che qui interessa.

Ancora in *Färjesång* (« Canto del traghetto », 1941), che raccoglie nel segno di Caronte le prime grandi liriche ideologiche, sono vivi tutti i tipi semantici e sintattici sperimentati nella formula adonica: anzi se ne studiano varianti e innovazioni. Appare in declino lo schema che faceva coincidere i confini della parola e del piede<sup>166</sup>, e si generalizza invece l'altro  $\underline{\cup} / \cup / \underline{\cup}$ , che favorisce soprattutto le frequentissime articolazioni antitetice. Tutta *Tag och skriv* (« Prendi e scrivi », calcato sul « Tolle lege » agostiniano),

<sup>162</sup> « sängaren sängen », « frälsare frälsa », « finnande finner » (« al cantore il canto », « salvare, il salvatore », « lo scopritore scopre »).

<sup>163</sup> « (han som) bländar ska bländas » (« chi acceca verrà accettato »): KdBS.

<sup>164</sup> « ... sjúke hans sjukdom », « skýgge has skýgghet », « énsamme énsam(heten) » (« al malato la malattia », « al timido la timidezza », « al solitario la solitudine »).

<sup>165</sup> « en ängel en ängel » (« un angelo (è) un angelo »).

<sup>166</sup> Ma cfr. *Natt och stiltje* (« Notte e calma »):

till stén för hans djárvhet	in pietra per la sua audacia
till skvállrande búrk	in barattolo rumoroso
till ánlupe fláska	in bottiglia brunita
till brýtande våg	in onda che s'infrange
till våd du vill, péri.	in quello che vuoi, peri.

per esempio, è giocata sull'opposizione di due modi fondamentali di esistenza, su cui trionfa il terzo, quello della vergine, definito col suo essere né l'uno né l'altro<sup>167</sup>. Ma « una cosa diversa ».

Om älska och háta	Sull'amare e l'odiare
om öster och väster...	sull'oriente e l'occidente...
de två som áldrig skall mötas	due cose che non s'incontreranno mai
...i hát och i kärlek	...nell'odio e nell'amore

E ancora « dúnkelt och ljús », « grýning och skýmning », « svárdet och klórna » (« buio e luminoso », « alba e imbrunire », « la spada e gli artigli »). Due unità lessicali opposte fra loro in tutti i casi semanticamente, per definizione o per contesto; costituite in antitesi, rafforzate per contrasto da quella « e » che le collega, capace di rappresentare un intero groviglio di relazioni testuali<sup>169</sup>.

In FS, per diffusa che sia, la formula antitetica non è comunque la più caratteristica. Prevalde invece, inatteso rispetto alla pratica precedente di Ekelöf, uno stile 'da catalogo' tratto evidentemente alla Södergran: interi componimenti condotti per serie più o meno lunghe di sintagmi paralleli, in variazione o in crescendo<sup>169</sup>. Un'altra versione della composizione 'musicale': la « modulazione dei temi nella melodia verbale » teorizzata in « Spektrum »<sup>170</sup>.

<sup>167</sup> Cfr. E. LINDEGREN, *På väg mot instrumentallyriken*, in K. VENNBERG - W. ASPENSTRÖM, *Kritiskt 40-tal*, Stockholm 1948, pp. 305 sgg.

<sup>168</sup> Oltre sette funzioni differenti hanno riconosciuto i generativisti alla coordinazione con la « e » nel discorso (R. HARWEG, *Phrasale 'und'-Koordinationen in der generativen Grammatik*, in « Zeitschrift für Phonetik » 23, 1970, pp. 192-214).

<sup>169</sup> Cfr. soprattutto *Fångar* (« Prigionieri »), *O heliga död* (« O santa morte »), *Det finns några ting* (« Ci sono cose »), *Den som inte hoppas* (« Chi non spera »), *Felet med humaniteten* (« Quello che non va nell'umanità »):

Félet med slúmnen...	Quello che non va nelle baracche...
Félet med rénheten...	Quello che non va nella pulizia...
Félet med smútsen...	Quello che non va nello sporco...

<sup>170</sup> G. EKELÖF, *Dikt och musik* cit. (« modulering av ordmelodiens temata »).

Nella splendida lirica ideologica *È un mondo ognuno di noi* (*En värld är varje människa*, citata per intero, in O.), una formula ritmica costruita inversamente all'adonio articola e mette in risalto gli elementi semantici fondamentali, in stretta progressione dall'uno all'altro<sup>171</sup>. Seguono invece lo schema ritmico 'adonico' i sintagmi che costituiscono, insieme, la spina dorsale del senso nell'epigrafe visionaria e panteistica della raccolta, *Euforia* (*Eufori*<sup>172</sup>). Clausole al primo o al secondo *colon* dei lunghi versi, spesso allitteranti, articolate secondo una varietà di soluzioni sintattiche che sfiora il virtuosismo.

3.8. La prima parte di *Non serviam* (1945) introduce e rende sistematica una regolarità metrica del tutto inconsueta; con funzioni via via ironico-mimetiche nei componimenti ispirati all'arte figurativa di varie scuole e varie epoche (il distico elegiaco in *Claude Lorrain*, l'alessandrino in *Gobeläng*, il rondò, la strofa da ballata in *Målat på näverbiter: Vykort*<sup>173</sup>), di critica e svuotamento di generi tradizionali in

<sup>171</sup> « varje människa », « blinda värrelser », « jäget kónungen », « túsen möjliga », « större värrelser », « väldig ångare » (« ogni uomo », « esseri ciechi », « l'io re », « mille possibili », « esseri maggiori », « potente piroscavo »).

<sup>172</sup> « trädgården ensam », « anteckningsbóken », « plúntan och pípan », « utan att fláddra », « skróvliga plánkor », « tánden din pípa », « páus och begrúndar », « hávet av húndlokör, / skúmmande grónvitt / i sómmarnattsdúnklet », « fjáril kring ljúset », « mýggör i éken », « stílla mot hímlen », « prásslar i stíltjen », « héla natúren », « sítta och kánna », « lándernas nárhét », slút och sin början », « ávfárd och frámkómst », ecc. (« solo in giardino », « il taccuino », « la fiaschetta e la pipa », « senza palpitare », « ruvide assi », « ti accendi la pipa », « una sosta e contempli », « il mare di trifoglio che schiuma biancoverde nella penombra della notte d'estate », « farfalla intorno alla luce », « zanzare nella quercia », « immobili contro il cielo », « bruisce nel silenzio », « tutta la natura », « mettersi seduto a sentire » « la vicinanza dei paesi », « la fine e l'inizio », « la partenza e il ritorno », ecc.). V. la bella traduzione di S. DE CESARIS EPIFANI in M. GABRIELI, *Cinquant'anni di poesia nordica*, Napoli 1969, pp. 217 sgg.

<sup>173</sup> « Dipinto su sughero: Cartolina ».

*Vit falk, Låt, På en näverdosa, Ordspråksbonad*<sup>174</sup>. Non sorprende che la clausola adonica, pur rappresentando praticamente la norma, non assuma particolare rilievo espressivo all'interno di strutture ritmiche codificate<sup>175</sup>. Diverso è il caso dei senari irregolari (intesi come icona del ritmo delle onde) in *Havstema. Bal des petits lits blancs* (« Tema marino »). Prima lirica di seppie della serie, le clausole adoniche normalizzano l'andamento, articolano parallelismi e antitesi e accolgono praticamente tutti gli elementi descrittivi del magico scenario sottomarino<sup>176</sup>.

Ma il trionfo espressivo della formula, la sua funzione determinante nelle architetture musicali ormai mature consiste nella sua capacità di costituirsi in tema<sup>177</sup>, nodo teorico oltre che figura ritmica. Principio formale che fonda la progressione lineare, dibattuta e sofferta, nelle grandi liriche ideologiche come *Absentia animi*<sup>178</sup> e *Gymnosofisten*<sup>179</sup>: chia-

<sup>174</sup> « Falco bianco » (strofa di due senari, un ottonario, un settenario, rimata ABCA), « Canzone » (tre senari, un settenario; ABAB), « Su una scatola di sughero » (settenari: AABB), « Quadro ricamato con proverbio » (due senari, due settenari).

<sup>175</sup> B. HÖGLUND, *G. E. och musiken*, cit., p. 90: « I folkvisan och i rondeln har Ekelöf funnit diktformer, i vilka upprepningsprincipen redan finns färdig i refrängen eller omkvädet » (« Nella ballata e nel rondò Ekelöf ha trovato generi poetici che applicavano già, nel ritornello, il principio di ripetizione »).

<sup>176</sup> « sepiornas ögon », « fállda gardíner », « flík för pupíllen », « hálvslutna lámpor », « áttitalsdúkar », « spélte så váckert », « glásklara vátten », « tío små lémmar », « skíftande stámning », « jättehavsspíndlar », « stúrrande fískar », « stúmhetens rúta », « dödens akvárium », « sýstrar, vi böljör », « följör, vi böljör », « drúknades följör », ecc.

<sup>177</sup> B. HÖGLUND, op. cit., p. 87: « En form av poetiskt tema... är skapad av ett rytmiskt och ett syntaktiskt *motiv* i förening, bildande en för det mesta lätt igenkännelig gestalt » (« Un tipo di tema poetico consiste nella congiunzione di un motivo ritmico con uno sintattico, che costituisce una figura di solito facilmente riconoscibile »).

<sup>178</sup> K. VENNBERG (nella recensione a NS, in « BLM » 1945, 10, pp. 870-73) loda, in *Absentia animi*, la composizione strettamente musicale, dove « vissa uttryck, som 'om hösten', 'meningslöst', 'overkligt' blir vilopunkter, dit alla andra ord och ordsammanställningar letar

ve interpretativa dell'una e dell'altra, sigillo: « någonting annat » (« una cosa diversa »), « térque quaterque », « ábra-cadábra ». E fonda l'espansione spaziale, la polifonia, il volume, la « sfericità perfetta »<sup>180</sup> verso cui si protende *Samotracia* (*Samothrake*); primo dei poemetti in cui, come in *Röster under jorden* (« Voci dal sottosuolo »; in OH) e soprattutto nell'*Elegia di Mölna*, l'andirivieni della memoria, il tempo dilatato, la corallità dell'esperienza disegnano grandiose sintesi culturali, nuovamente mitiche. Lungo *Samotracia*, in versi sciolti irregolari dall'andamento estremamente mosso<sup>181</sup>, la formula adonica dà voce alle domande angosciose (« Esiste un timone?/Esiste una parte mediana? » « Ma non c'è un porto laggiù? » « Ma esiste una vittoria? »<sup>182</sup>),

sig tillbaka i oroliga, kringgående rörelser » (« espressioni fisse, come 'd'autunno' 'insensato' 'irreale', si fanno punti fermi verso cui convergono tutte le altre parole e nessi verbali con inquiete parabole »): un effetto che B. HÖGLUND (op. cit., p. 99) paragona alla pratica della musica indiana classica e E. LINDEGREN (*På väg mot instrumentallyriken*, cit.) a quella di un quartetto d'archi.

<sup>179</sup> « Il gimnosofista ». Fitte clausole adoniche (« ännu har rópat », « ännu förklarat », « innan jag tågit », « innan jag lýft det » (si notino le coppie di formule), « jágar i lúften », « fánns där jag finns », « båda profiler », « sýnighet dýrkad », « välvisa fåglar », « dágningens tímna », « váknande blómmor ». In *Absentia animi*: oltre alle molte clausole ricorrenti, cfr. nella seconda parte il prolungato gioco di parole e di idee: « O långt långt bort / i dét som är börtom / finns någonting nära! / O djúpt nere i mig / i dét som är nära / finns någonting börtom!... Det énda som finns / är någonting annat! Det énda som finns / i détta som finns / är någonting annat! / Det énda som finns / i détta som finns / är dét som i détta / är någonting annat! » (« Lontano, lontano / in ciò che è al di là / esiste qualcosa vicino. / Nel fondo di me / in ciò che è vicino / esiste qualcosa al di là. L'unica cosa che esiste / è qualcosa d'altro. / L'unica cosa che esiste / in questo che esiste / è qualcosa d'altro. / L'unica cosa che esiste / in questo che esiste / è ciò che in questo / è qualcosa d'altro »).

<sup>180</sup> L. NYGREN, op. cit., I, p. 220.

<sup>181</sup> E. LINDEGREN (op. cit.) propone un paragone col *Bolero* di Ravel.

<sup>182</sup> « Finns det en stýrara? / Finns det ett míttskepps? » « Finns inget hjälpande ségel? » « Vem hálar an skóten? / Vem hálar an brássarna? » « Finns ingen hámn där? » « Finns det en séger? ».

articola le risposte, le esclamazioni di fiducia (« lì c'è una vela/—/Le nuvole sono vele! » « lo fa qualcun altro » « più vicini alla vittoria... la vergine possente » « senza testa, senza braccia... vergine inviolata » « ci batte sulla guancia/il tuo mantello increspato » « tu sei la nostra vittoria » « tu ci sei vela » « vergine fra nuvole »<sup>183</sup>), scandisce le grida di « a tempo! » che segnano<sup>184</sup> « la fila di remi... la fila di onde... la fila dei tempi »<sup>185</sup>. Anche limitandosi (come ci siamo costretti a fare) a considerare un'unica formula ritmica, sul cui filo si alternano, si rincorrono, si contrastano più temi, voci e toni, si giunge qui ad apprezzare pienamente respiro e qualità della celebrata 'struttura musicale' in Ekelöf. Non più la formula come rima: l'evoluzione è notevolissima, si spalanca la polifonia; ma la formula come ricco sistema di rime: ABABCDEDDFFGD'HHCIEIGCDED'D'GD'DDH (dove D e D' stanno per la variazione-opposizione *segel/seger*, « vela »/« vittoria »)<sup>186</sup>.

Uno solo, se pure probabilmente il più impegnativo, dei sistemi di corrispondenze interne, cui la lirica mescola altri fili di variazioni (« stort är dödens skepp... stort är dödens hav... lång är tiden »<sup>187</sup>), di parallelismi (« paddlande »,

<sup>183</sup> « Finns där ett ségel? / Mólmen är ségel! » « det gör någon annan », « alltid en annan », « närmast till ségern »... / mäktiga júngfrun », « huvudlös, ármlös », « óskärad júngfru », « slår oss om kínden / din véckrika mántel », « dú är vår séger », « dú är oss ségel », « júngfru bland mólmen ».

<sup>184</sup> « jag slíter dig táktfast » (« ti strappo a tempo »).

<sup>185</sup> « ráden av áror... ráden av vågor... ráden av tíder ».

<sup>186</sup> « plátsten vid stýraran A... når jag ens míttskepps B... Finns där en stýrara? A / Finns det ett míttskepps? B... slíter dig táktfast G... hjälpande ségel D... ráden av áror E... finns där ett ségel D / Mólmen är ségel! D... hálar an skóten F... hálar an brássarna F... det gör någon annan G... närmast till ségern D'... mäktiga júngfrun H... óskärad júngfru H... slíter dig táktfast C... Finns ingen hámn där? I... ráden av vågor E... Lóckande hámnar I... det gör någon annan G... slíter dig táktfast C... Finns det en séger? D'... ráden av tíder E... finns där en séger D'... alltid en annan G.: är du vår séger D' / Dú är oss ségel D... dú är vår séger D' / júngfru bland mólmen H ».

<sup>187</sup> « Grande è la nave della morte », « grande è il mare della morte », « lungo è il tempo ».

« crawlande, simmande », « tigande, undrande »<sup>188</sup>), di rime e parole chiave (« taktfast/trofast », « tiden/tider », « hamn », « moln »), di simmetrie e riprese. Ma un sistema che costituisce una traccia di lettura coerente e complessa per un testo già molto studiato da altri punti di vista<sup>189</sup>.

3.9. Anche limitandosi al censimento di un'unica figura ritmica (ritmema, se si vuole), lo schema di riprese 'tematiche' che si delinea all'interno delle grandi liriche ne porta in luce, in piccolo, la tecnica compositiva. Una trama sorvegliatissima di ripetizioni, variazioni e contrasti, semantici e formali, che si estende sostanzialmente al di là del singolo testo, che contagia il macrotesto, le raccolte: concepite unitariamente<sup>190</sup>, a composizione anch'esse notoriamente 'musicale'<sup>191</sup> fino alle simmetrie formalizzatissime, simboliche, dell'ultima « trilogia del Dīwān »<sup>192</sup>.

Non è diverso da *Absentia animi*, per esempio, il trattamento che la formula adonica riceve nel *Canto del Pantoide*<sup>193</sup>. Ma è importante riuscire a ricavare, dal grande *Voci*

<sup>188</sup> « pagaiando », « battendo il crawl, nuotando », « tacendo, meravigliandosi ».

<sup>189</sup> V. soprattutto G. TIDESTRÖM, *Samothrake*, in C. E. af GEIJERSTAM, E. HÖRNSTRÖM, G. SVANFELDT, G. TIDESTRÖM, *Lyrisk tidsspegel*, Lund 1947, pp. 239 sgg., e G. BRANDELL, *Samothrake än en gång*, in *Konsten att citera*, Stockholm 1966, pp. 114 sgg.

<sup>190</sup> G. EKELÖF, *Självsyn*, cit., p. 150: « Jag har... för vana att 'komponera' mina diktsamlingar som helheter » (« È mia abitudine 'comporre' le mie raccolte liriche come unità in sé complete »).

<sup>191</sup> Cfr. B. HÖGLUND, op. cit. p. 99 e G. PRINTZ-PÅHLSON, *Solen i spegeln*, Stockholm 1958, p. 137, che pone tuttavia l'eccezione di *Stroutnes*.

<sup>192</sup> Sugli stretti legami genetici, tematici, compositivi fra le tre raccolte che costituiscono la « rovina del Dīwān », (*Dīwān över fursten av Emgjön*, 1965, *Sagan om Fatumeh*, 1966, *Vägvisare till underjorden*, 1967), cfr. G. EKELÖF negli inediti e nel poscritto a VtU; B. LANDGREN, op. cit., pp. 261 sgg.

<sup>193</sup> La tensione fra organizzazione ritmica e organizzazione sintattica si fa sempre più sensibile: le clausole sono spesso catalettiche, a volte ipermetre (« útröna húr... hávandes lív... útröna díg / i vilken jag léver... léver i míg... gjörde jag résan / drömde jag färden... drúknad, líkvál / fästad till jórden / med tré gånger

dal sottosuolo (per restare in *Om hösten*, « D'autunno », 1951), non solo un sistema complesso e raffinato quanto si vuole di rime, (dove 'rima' continui a stare per 'tema', formula ritmico-semantica ricorrente); ma considerevoli differenze di peso, di polivalenza e di utilizzazione fra 'rima' e 'rima' o 'tema' e 'tema'. Va per esempio distinto il caso del motivo iniziale (AB)<sup>194</sup> che torna a introdurre sezioni

stóft / Frälsad ur Tártaros, fången i órcus... Långtan till vind...  
hélar mig áter... kómmen till málet » « Per scoprire come... nel  
ventre della gravida... per scoprire te / in cui vivo... vivi in me...  
ho fatto questo viaggio / ho sognato questa spedizione... annegato,  
e tuttavia / assicurato alla terra / con tre aspersioni di polvere...  
Salvato dal Tartaro, prigioniero dell'Orco... La smania di vento...  
mi fa tornare intero... giunto alla meta ». È evidente, anche in  
questo caso, la continuità semantica delineata dalle formule che  
coincide con uno dei percorsi principali del senso.

<sup>194</sup> Ecco, di seguito, le principali formule ritmico-semantiche con  
le riprese e corrispondenze interne: « Tímmarna går (A). Tiden för-  
går (B)... sént eller tídigt (T)... ólika mánskor... rútiga gólven (D)...  
blómmor i fönstret (E)... fågeln som flýger (CR)... någon som  
gömmor (G)... sámband med ánnat... gúmman som smýger (G)...  
kómmer tillbáka (J)... hár inga ógon (H)... pékpinnens gníssel (I)...  
blómmor(na) i fönstret (E)... lúkten av kríta (L)... lúkten av kríta  
(L)... tímmarna går (A) tiden förgår (B)... rútiga gólven (D)...  
Árchaeoptéryx (M)... Árchaeoptéryx (M)... smékte den rédan (S)...  
sténhjärta i ádrorna (O)... (för) sténade fåglar (CO)... lévande fågel  
(C)... vána tillbáka (I)... líggande kvar (N)... fågeln är bórta (CR)...  
skúlle den vára (kvar) (N)... dú som är kvár (N)... fågeln är frí  
(CR)... fågeln som flýger (CR)... búnden vid sténe (O)... ínte kan  
sóva (K)... fågeln en nátt (C)... säger sig flýga (R)... smékte en  
stén (SO)... hél mig förútan... någonting över (N)... Árchaeoptéryx  
(M)! Árchaeoptéryx (M)! ávgrundens hús (Q)... dág eller nátt (T)  
lángt under ýtan... stjärnornas hus (Q)... avsats till avsats (U)...  
tráppsteg på tráppsteg (U)... húvudet stílla (V)... húvudet áv díg  
(V)... fåglar och snäckor (C)... ódlor och blómmor (E)... régn droppar  
sóver (K)... kúddar av stén (O)... lákan av stén (O)... hjártan av  
stén (O)... ádror av stén (O)... himlar av stén (O)... ávgrundens  
hús (Q)... ávgrundens hús (Q)... lígger på rýgg (W)... stándigt på  
rýgg (W)... stándigt på rýgg (W)... ógon är blánka (H)... nátt eller  
dág (T)... náttén är snárt vid (T')... náttén är snárt vid (T')... stíga  
från váning... snúbbla på bára... fläckad av skólbläck (I)... tímmarna  
går (A). Tiden förgår (B)... » (« Le ore corrono (A). Il tempo passa  
(B)... presto o tardi (T)... gente diversa... pavimenti a riquadri (D)...  
fiori in finestra (E)... l'uccello che vola (CR)... qualcuno che na-

interne ed è ripreso di peso<sup>195</sup> nella chiusa, sigillando il componimento in forma circolare. Il caso di motivi con ricorrenza più circoscritta (D), che caratterizzano un passaggio, segnano una fase al cui interno vengono svolti e variati. I motivi-guida veri e propri (l'uccello, la pietra, la notte), che attraversano tutte le sezioni del poemetto in formule strettamente parallele, con il sostantivo principale in posizione identica<sup>196</sup>. 'Rime', o (per continuare la metafora) 'assonanze' incaricate di raffigurare le trasformazioni progressive, fino

sconde (G)... relazione con altro... la vecchia che si nasconde (G)... ritorna (J)... non ha occhi (H)... lo stridore della bacchetta (I)... i fiori in finestra (E)... l'odore di gesso (L)... l'odore di gesso (L)... le ore corrono (A). Il tempo passa (B)... pavimenti a riquadri (D)... Archaeopteryx (M) Archaeopteryx (M)... l'ho già accarezzato (S)... cuore di pietra nelle vene (O)... uccelli pietrificati (O)... uccello vivo (C)... abitudine a tornare (J)... rimasto (N)... l'uccello se ne è andato (CR)... resterebbe (N)... tu che resti (N)... l'uccello è libero (CR)... l'uccello che vola (CR)... legato alla pietra (O)... non riesce a dormire (K)... l'uccello una notte (C)... dice che volerà (R)... ho accarezzato una pietra (SO)... completo senza di me... qualcosa resta fuori (N)... Archaeopteryx! (M) Archaeopteryx! (M)... la casa dell'abisso (Q)... giorno e notte (T)... lontano dalla superficie... la casa delle stelle (Q) pianerottolo dopo pianerottolo (U)... gradino dopo gradino (U)... la testa ferma (V)... la testa ti gira (V)... uccelli e conchiglie (C)... lucertole e fiori (E)... le gocce di pioggia dormono (K)... cuscini di pietra (O)... lenzuola di pietra (O)... cuori di pietra (O)... vene di pietra (O)... cieli di pietra (O)... la casa dell'abisso (Q)... la casa dell'abisso (Q)... steso sulla schiena (W)... sempre sulla schiena (W)... sempre sulla schiena (W)... gli occhi sono lucidi (H)... notte e giorno (T)... la notte ha quasi raggiunto (T')... la notte ha quasi raggiunto (T')... salire da un piano... inciampate, ma andate avanti... macchiato di inchiostro di scuola (I)... le ore corrono (A). Il tempo passa (B)».

<sup>195</sup> Ma cfr. J. LOTMAN, op. cit., pp. 162-3: «la coincidenza *testuale* manifesta la differenza di *posizione*. La differente posizione degli elementi testualmente uguali nella struttura porta a differenti forme della loro correlazione con l'intero. E ciò determina l'inevitabile differenza dell'interpretazione».

<sup>196</sup> Strettamente parallele, ma accuratamente antitetiche. Nelle formule per la pietra, per esempio, si può seguire il processo di rispecchiamento e di capovolgimento del 'fuori' (vita esterna, soggetto) nel 'dentro'; rappresentato come un processo di inglobamento, di cristallizzazione geologica.

al capovolgimento del rapporto, fra soggetto e realtà esterna; il restare, il partire; la pietrificazione del principio libero e vitale, la fluidificazione e infine l'involarsi della pietra fattasi uccello<sup>197</sup> (C, M, N, R, K, T, T'). Ancora, i motivi laterali che nelle diverse sezioni variano le proposte semantiche, instaurano la polifonia e permettono un'articolazione sintattica differenziata.

Dalle riprese tematiche vere e proprie vanno distinte le riprese formali: sintattiche (sintagmi paralleli, sintagmi inversi), foniche (rime, allitterazioni, analogie vocaliche). E si stabiliscono nuove corrispondenze, sempre nell'ambito della formula adonica<sup>198</sup>.

Antitesi, chiasmi, variazioni che sembrano spingere al limite estremo tecnica e 'maniera' di questa fase, stabilendo fra piano ritmico, piano sintattico e piano semantico una tensione tale da fare avvertire come prossima l'esplosione della coerenza testuale.

3.10. Al di qua dell'esplosione si pongono, dichiaratamente, le raccolte 'antipoetiche'<sup>199</sup>. E tuttavia non si può prendere senz'altro per buona l'affermazione concorde dei recensori che la 'trilogia delle sciocchezze' o di *Strountes*<sup>200</sup>

<sup>197</sup> In questa sede è possibile solo segnalare l'urgenza di discutere l'interpretazione che, del simbolo uccello, dà R. SHIDELER (*Voices Under the Ground*, Berkeley-Los Angeles-London 1973, pp. 15 sgg.).

<sup>198</sup> Cfr., per esempio, serie come «*timmarna går / tiden förgår*», «*sent eller tidigt / dag eller natt / natt eller dag*», «*fågeln är fri / fågeln som flyger*», «*avgrundens hus / stjärnornas hus*», «*avsats på avsats / trappsteg på trappsteg*», «*fåglar och snäckor / ödlor och blommor*», ecc.

<sup>199</sup> La definizione è dello stesso EKELÖF (*Efterskrift a ENiO*, p. 79: le tre raccolte appartengono alla stessa «linea antiestetica, a tratti antipoetica»: «*samma anti-estetiska, bitvis antipoetiska linje*»).

<sup>200</sup> Il titolo *Strountes* («*strunt*» vuol dire sciocchezze, nugae) è un prestito da Almqvist; il genere stesso si rifà, come ha mostrato molto bene HELLSTRÖM, al filone europeo del *nonsense* (Lewis Carroll, Lear; Morgenstern; Rimbaud, Apollinaire, Desnos): op. cit., pp. 234 sgg.

si disfi, con gli altri armamentari tratti da tradizioni liriche anche d'avanguardia, della tecnica compositiva musicale<sup>201</sup>.

Si tratta, in realtà, del consueto equivoco fra musicale e melodico. È vero che non ci sono più le variazioni, gli sviluppi, le 'fughe', le serie. Piuttosto dissonanze, contrasti anche aspri. Ma al ritmo che si stabilisce fra unità in contrasto fra loro è ormai affidato in gran parte il gioco dei significati. Proprio il carattere variegato di questi libri, la sapiente disposizione interna di un materiale eterogeneo (frammenti di epoche e generi diversi, citazioni, scherzi, ritagli onirici: *objets trouvés*, cocci archeologici<sup>202</sup>, relitti naturali<sup>203</sup>; ele-

<sup>201</sup> Dopo PRINTZ-PÅHLSON, cfr. Å. JANZON (recensione a OI in « Svenska Dagbladet », 30-10-1959, ora in *Poeternas himmel*, Stockholm pp. 40-45: messa da parte la ripresa musicale, « la nudità disadorna può apparire frammentaria, lo stile astratto, senza figure, non produce effetto senza la struttura che ne trarrebbe risonanze »; « det nakna och osmyckade kan då verka fragmentariskt, den abstrakta bildlösa stilen förfelar sin verkan utan den uppbyggnad som skulle få den att ljuda »).

<sup>202</sup> Da *Strountes* in poi si moltiplicano le parabole archeologiche (per la lingua, per la storia), giungendo a costituire quasi un genere nel genere. Parole e fatti vengono isolati come attraverso millenni dal loro contesto storico-culturale, che ne garantisce il significato come 'uso sociale' (cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966) studiati secondo un taglio antropologico, strutturale, interessato a definirne più che le qualità intrinseche i meccanismi di funzionamento e di aggregazione (non, evidentemente, di produzione). Consucia forse degli sviluppi della semantica (di 'opacità' e 'trasparenza' dei lessemi parla per esempio S. ULLMANN nel libro del 1951, *Principles of Semantics*), ecco una lirica notissima di *Strountes*:

När man kommit så långt som jag i meningslöshet	Quando come me ci si è allontanati tanto nell'insensatezza
är vart ord åter intressant:	ritorna interessante ogni parola:
Fynd i myllan	reperto nella terra
som man vänder med en arkeologisk spade:	rivoltata da una pala d'archeologico
Det lilla ordet du	La breve parola tu
kanske en glaspärla	probabilmente una perla di vetro
som en gång hängt om halsen på någon	appesa un tempo al collo di qualcuno
Det stora ordet jag	La grossa parola io

menti minimi prelevati del 'tutto' esistenziale e culturale, spogliati di ogni referenza) conferma le impostazioni teoriche di *Poetica*<sup>204</sup> e ancora precedenti<sup>205</sup> e chiarisce di quale estetica le raccolte siano metafora. L'« informe nel formalmente perfetto », il « rudimentale nell'artistico » (il primitivismo delle avanguardie), l'insignificante nel significativo » rinvia non solo a quella precoce concezione, in Ekelöf, del testo come universo di corrispondenze e di opposizioni; ma

kanske en flintskärva	probabilmente una scheggia di selce
med vilken någon i tandlöshet	servita a qualche sdentato per
skrapat sitt sega / kött	raschiarsi la carne incartapecorita

Sulla totale opacità e insignificanza dell'io in Ekelöf (« Du säger 'jag' och 'det gäller mig' / men det gäller ett vad / i verklighet är du ingen » « Dici 'io' e 'si tratta di me' / ma si tratta di un nulla / in realtà sei nessuno ») esiste una vasta letteratura, ma andrebbe studiata anche la trasparenza — la capacità di significato — del 'tu', che nasce dalla sua costituzione come rapporto con altro da sé.

<sup>203</sup> Sulla pratica notissima dei surrealisti di straniare oggetti d'uso, di firmare reperti d'ogni genere, cfr. G. C. ARGAN e lo stesso EKELÖF (negli inediti, soprattutto nel Cahier I) sui 'ciottoli' di Brancusi (v. sotto, p. 180). Cfr. inoltre un frammento del 1957-58 (vicino quindi nel tempo a OI; nel quaderno AB):

Ting och saker trouvailles	Cose e oggetti, trouvailles;
där ting är obearb. natur	le cose natura grezza
saker mänskligt	gli oggetti fatto umano
Ting är natur	Le cose sono natura
fynd på stranden	reperti sulla spiaggia
formade av vind och vatten	plasmati dal vento e dall'acqua
av sommar och vinter	dall'estate e dall'inverno
Saker är mänskliga	Le cose sono umane
bär spår av den ordnande eller	portano tracce della mano che
nötande handen	ordina o che consuma

<sup>204</sup> *Poetik*, la lirica che introduce OI, ma già presente, in abbozzo, nel quaderno AZ. Cfr. anche RIMBAUD (*Délires. Alchimie du Verbe*): « J' écrivais des silences, des mots — Je notais l'inexprimable ».

<sup>205</sup> Cfr. il saggio pubblicato nel 1947 in *Utflykter* (« Escursioni »), citato sopra, p. 82.

alle teorie cubiste del chiaroscuro<sup>206</sup>, al « processo dialettico fra momento espressivo e costruzione... fino al limite del silenzio »<sup>207</sup> in cui consiste l'antinomia di molta musica moderna.

Nei libri 'antipoetici' culmina e si esaurisce la linea analitica della poesia di Ekelöf. La lunga riflessione sul funzionamento del linguaggio letterario, sui suoi rapporti con la molteplicità dei fenomeni ha distrutto progressivamente le convenzioni semantiche. Si tenta qui un'altra via di referenza.

L'unità e il movimento di queste raccolte si fondano sulla tensione formale, tematica, fra generi. Figura della ragione stessa di esistere per questi testi, la critica alla cultura e agli ordinamenti occidentali, delle contraddizioni che qui vengono portate in luce all'interno della logica, della biologia, dell'etica, della psicologia, della poetica, della politica comunemente accettate<sup>208</sup> in Europa. Anche le vie di

<sup>206</sup> P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Genève s.a.: *Esquisse d'une théorie des couleurs*, pp. 63 sgg.

<sup>207</sup> T. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, tr. it., Torino 1975<sup>6</sup>, p. 126.

<sup>208</sup> Per esempio si afferma che il progresso avviene in circolo (*Tänkedikter* IV, cfr. *Vänd dig om*) o in un'ellisse allo stesso tempo chiusa e aperta, retta (*Humpty Dumpty*); si dichiara fede nell'ombra (*Tänkedikter* IV) e nella ragione come anestetico da prendere fra i dolori (*Helvetet...*). Si riprendono i temi della vita nell'inorganico (*Trom på ett organiskt försteg*) e selvaggia (*Tänkedikter* V, *Liv*): la speculazione sulla morte (*Jag känner en del, Jag ser mig om*). L'inferno come fonte di 'grazia' (*Tänkedikter* I, *Helvetet kan inte nå hedningarna*), di significato e di messi; la dea Eleousa pietosa del vivere; la necessità dell'« impossibile », esistere, non essere (*Det omöjliga*). Poetica del vuoto e della dispersione (*För vem som helst*), del vento e della pioggia, del non scritto, della tensione fra pensieri e parole (*Poetik*). Dispersione dell'individualità come le centoquattro perle della collana smarrite nella sabbia (*För den inre läsaren*) schizofrenia fra « il mettere al mondo e l'uccidere, pensare e credere » (*Förstå inifrån och utifrån*), scissione e dissoluzione dell'io (*Humpty Dumpty*), rinuncia perfino all'annientamento budista (*För vem som helst*). Attacchi alle istituzioni culturali, alla religione, al progressismo, alla socialdemocrazia. Ma l'aggressione più radicale è volta al fondamento stesso del pensiero occidentale, la distinzione fra soggetto e realtà esterna.

superamento sono indicate con chiarezza: la Grecia rappresenta un complesso tramite con l'Oriente, una regione di passaggio: rievocata mediterranea, bizantina e popolare; mentre l'Oriente, letterature, mitologie, offrirà le sue categorie culturali per gli straordinari esperimenti che cominceranno a svilupparsi subito dopo il percorso catartico 'antipoetico'.

Se prendiamo a campione della trilogia la raccolta che comprende *Fiskaren på strand*, *Opus incertum* (1959; composta in circostanze particolarmente tormentate<sup>209</sup>, accompagnata da problemi costruttivi angosciosi<sup>210</sup>), non è possibile non vedere come l'ordinamento di frammenti e di liriche a volte preesistenti di molto<sup>211</sup> secondo criteri di variazioni, contrappunti, riprese instauri un fitto tessuto di relazioni ancora 'musicali' fra elementi autonomi ed eterogenei. Si tratta del tipo di unità ribadita dal titolo: opera 'incerta' come incerto e notturno è il rapporto che insorge fra schegge significative giustapposte, contrapposte. Come, nella pratica muraria romana, la coesione della calce intorno a frammenti di natura e peso differente<sup>212</sup>. Dall'età

<sup>209</sup> Cfr. P. HELLSTRÖM, op. cit., pp. 222 sgg.

<sup>210</sup> Un appunto del 23-2-1959, rintracciato e citato da HELLSTRÖM (p. 11) accenna alla coscienza, nell'autore, della discordanza di questa congerie di liriche, dell'affrontarsi in esse di almeno due 'maniere' diverse; e all'intenzione dialettica nella loro disposizione in un unico contesto, che ne sfrutta le tensioni interne. Si può immaginare, come avvenne per *Stroutnes* (HELLSTRÖM, p. 262), il riordinamento sul pavimento di un fascio di liriche e di frammenti.

<sup>211</sup> R. EKNER, op. cit., p. 9: « redan i Valfrändskaper ingår sådant som framkommit under jakten på Ekelöfiana, likaså i *Opus incertum* och i *En natt i Otočac* » (« già nelle *Affinità elettive* entrano ritrovamenti frutto della caccia agli Ekelöfiana, come pure in OI e ENiO »). HELLSTRÖM (pp. 11 sgg.) riesce a dimostrare che il numero minimo dei vecchi testi nelle nuove raccolte è molto superiore a quanto si credeva (19% del totale anziché il 2%; in OI sono preesistenti almeno *Att ensamhet*, *Ekon från barnbyn i helvetet* 3 e 5, *Jag ser mig om*, *Uppgångna i arvsmassan*, *Jag talar till dig*, *Poetik*).

<sup>212</sup> Per comprendere la similitudine non basta, come fa HELLSTRÖM (p. 267) citare Vitruvio; a questo proposito, B. LANDGREN (recensione al libro di Hellström in « *Samlaren* » 1977) mette in risalto molto giustamente come il brano di una lettera di Ekelöf

di Cesare, l'antica tecnica 'incerta' viene usata nelle opere pubbliche soltanto nelle fondamenta, per motivi estetici; e non è pensabile che Ekelöf, nella sua raccolta più sotterranea e 'infernale', attraversata da motivi di sottosuolo: il reperto archeologico, il fossile, avesse inteso trascurare questa connotazione semantica. Su un piano infernale e claustrofobico va quindi cercata l'unità del libro nelle opposizioni ritmico-stilistiche, tematiche, di genere fra le diverse 'schegge' liriche.

Le tipologie principali di quelle schegge sono piuttosto riconoscibili, distinte come sono da particolari caratteristiche formali oltre che nel trattamento dei motivi. Confluiscono, per esempio, in un gruppo più o meno omogeneo i testi più audacemente speculativi<sup>213</sup>. Articolati ritmicamente nelle riprese geometriche di 'temi' e ritornelli, e altrimenti in un andamento inquieto, scarsamente indulgente alle tesi; vicino al ritmo dialogico, per variabile lunghezza e impostazione prosodica dei versi, per il susseguirsi delle domande incalzanti. Testi caratterizzati stilisticamente dalle coppie antinomiche spesso allitteranti e assonanti, dall'invenzione lessicale basata sull'omonimia, la paronomasia, le variazioni.

Un'altra serie raccoglie le liriche riflessive, citazione oraziana e settecentesca, « pensieri in versi di uno stoico-

---

fornisca un'interpretazione 'autentica' del titolo; ma anche a Landgren sfugge un rimando riduttivo (allo *Svensk uppslagsbok*). Va invece, credo, data per scontata in Ekelöf una conoscenza approfondita non solo della portata meramente tecnica del termine, ma anche del suo significato archeologico, appreso anche per esperienza diretta in Italia.

<sup>213</sup> Questa poesia filosofica rappresenta il momento più sorprendentemente alto e la componente più originale della trilogia 'antipoetica'. Attinge alle migliori fonti del pensiero europeo tanto razionalista che irrazionalista (la filosofia greca, gli illuministi francesi e inglesi, ma anche *Alice in Wonderland* e Rimbaud; Schopenhauer, Husserl, Heidegger) e ai testi sacri orientali, contribuendo a una profonda sprovvincializzazione della cultura svedese. Dimostra aperture verso le scienze: la fisica, la biologia; e verso la filosofia del linguaggio. Può essere considerata sullo stesso piano della poesia di « grande astrazione » europea più interessante.

epicureo che si accusa e si perdona »<sup>214</sup> piuttosto che meri componimenti didattici<sup>215</sup>. Si manifesta qui nella sua piechezza quella funzione conoscitiva dell'esperimento linguistico teorizzata e perseguita da Ekelöf in tutta l'opera. Versi per lo più lunghi, a quattro o cinque *ictus*; ritmo ampio per le molte tesi (l'accostamento col verso sciolto di Eliot è stato più volte respinto da Ekelöf con irritazione<sup>216</sup>); dizione solenne (inversioni, echi biblici, composti, astratti, parole rare o arcaiche, citazioni, participi presenti); costruzione simmetrica, le antitesi e le riprese articolano il corso del pensiero, non senza sorprese e salti. Liriche che prendono spesso spunto da una citazione (« Helvetet kan inte nå hedningarna » « L'enfer ne peut attaquer les païens »; « vintern är... komfortens och läslampans tid » « l'hiver est la saison du confort »<sup>216a</sup>; « Vid mitten av mitt livs kamin » « Nel mezzo del *camín* di *mia* vita ») o da un proverbio o luogo comune

---

<sup>214</sup> *Tänkedikter av en självanklagande, självförlåtande, stoisk, epikuré, OI* p. 27.

<sup>215</sup> Non considero indovinata l'impostazione di M. L. RAMNEFALK, (*Tre lärodiktare, Studier i Harry Martinsons, Gunnar Ekelöf och Karl Vennbergs lyrik*, s.l. 1974), basata su una concezione molto confusa di poesia didattica, a volte discutibile anche negli interventi di merito.

<sup>216</sup> In particolare, in un brano inedito conservato nella scatola *Kommentarer* a Uppsala: « Blankvers lär man sig förnämligast hos Shakespeare, men där för det givetvis ett åldrigt intryck. Vad jag då lärt av Eliot är kanske att det också i vår tid går förträffligt att använda blankversen när man vill sätta poetisk prosa, eller vardaglig, på ett slags vers och därigenom ge den ett visst högre värde... Men det är ett konstgrepp och sådana finns många. Det hör till hantverket men det är inte i sig en form ». (« Il verso sciolto lo si apprende essenzialmente in Shakespeare, dove porta tuttavia com'è naturale un'impronta antiquata. Da Eliot ho appreso forse che resta anche oggi una splendida soluzione usare il verso sciolto per nobilitare in certo modo la prosa poetica o la prosa quotidiana imponendole taglio di verso... Ma si tratta di un espediente come ce ne sono tanti; fa parte del mestiere e non costituisce di per sé una forma »).

<sup>216a</sup> Rimbaud, rispettivamente *Nuit de l'enfer* e *Adieu (Une saison en enfer)*; e ancora, citazioni da Petrarca, da Omero, da Ekelund, da Eliot, dal Vangelo.



(« ty levde vi inte oftast för skolan? » « non viviamo quasi sempre per la scuola? ») schernendoli e capovolgendoli immediatamente con uno scarto, anche stilistico, che conferma le osservazioni di Riffaterre<sup>217</sup> sulla funzione espressiva del cliché.

Terzo 'genere', i componimenti che si sviluppano da un'esperienza descritta come reale, soprattutto naturalistica, che la interpretano simbolicamente e si allargano in considerazioni esistenziali (« Dessa blanka självbespeglade vatten » « Queste acque lucide, specchio di se stesse », « Ur det förflutna » « Dal passato », *Svensk idyll* « Idillio svedese », « Att ligga på natten » « Stesi di notte », ecc.). Timbri sonanti, ritmo contenuto, regolare, quasi ipnotico; molti *enjambements*, molti dattili con il caratteristico lessico che ai dattili accoppia la tradizione svedese (participi presenti, aggettivi polisillabici, sostantivi composti: per queste soluzioni testi come « Ur det förflutna » vanno addirittura accostati alle liriche meditative di Stagnelius); una studiata rete di richiami fonologici, allitterazioni, rime interne.

Ancora: la filastrocca grottesca od oscena, il nonsense, lo scherzo, il *pastiche*, il frammento, la 'poesia di cose'<sup>218</sup>. Generi attestati alla spicciolata in tutte le raccolte (la prima versione di *Perpetuum mobile* è del 1932<sup>219</sup>), affermatasi tuttavia pienamente soltanto a partire da *Stroutnes*. Qui i giochi di parole, gli effetti onomatopeici, la rincorsa a perdifiato dietro la provocazione e l'accostamento inaudito di parole (deformate o no) appartenenti a campi semantici o registri stilistici fra loro lontanissimi riflettono lo sforzo, già da

<sup>217</sup> *Essais de stylistique structurale* cit., pp. 179 sgg.

<sup>218</sup> *Poesi i sak* è formula di Almqvist che esprime insieme un'esigenza di realismo e di naturalezza formale. Nell'elenco variegato di quanto per Ekelöf è 'poesia di cose' rientrano i graffiti pompeiani, le iscrizioni funebri greche e latine, i frammenti di realtà esterna, la prosa specializzata (ricette di cucina, grammatiche, resoconti di viaggio...); le registrazioni di sogni, fino al massimo esempio del genere, il *Libro dei sogni* di Swedenborg (cfr. HELLSTRÖM, op. cit., pp. 248 sgg.).

<sup>219</sup> Cfr. P. HELLSTRÖM, op. cit., p. 245.

Ekelöf attribuito a Desnos, di « spremere dalla lingua una nuova lingua »<sup>220</sup>.

Se si contrassegnano i diversi tipi lirici (speculativo, meditativo, descrittivo-simbolico, grottesco-parodistico: intesi naturalmente soltanto come tendenza dominante, mai all'impossibile e inauspicabile stato puro) con A B C D, la composizione della raccolta appare press'a poco così articolata:

BCCACCBCCBAAABAABBBABABDDDDDDADDDAABAABBC  
BABACBABCACCBACB

Il raggruppamento delle liriche assurde e grottesche al centro del libro, articolate in serie (*Ekon från barnbyn i helvetet* « Echi dalla città dei bambini all'inferno »; i due brani in prosa; *Fagerölunken*<sup>221</sup>), l'alternarsi quasi regolare da un lato e dall'altro di quelle degli altri tre tipi ABC dimostra l'intervento di una volontà ordinatrice che tende non solo a variare e contrastare gli effetti, ma a porre<sup>221a</sup> in atto un disegno teorico che sembra risentire dei diversi assurdismi europei, direttamente o indirettamente derivati dall'angoscia di Kierkegaard e poi di Heidegger davanti alla totale 'insignificatività' del mondo<sup>221b</sup>. La struttura della raccolta si dimostra così figura di una visione « antifonica » a gerarchia rovesciata della realtà e della cultura: incentrata, per

<sup>220</sup> G. EKELÖF, *Självsyn* cit., p. 164: « utvinna ett nytt språk ur språket ».

<sup>221</sup> Pressappoco *Il balletto di Isolabella* (elenco e descrizione di personaggi dal nome anagrammato su quello di Ekelöf stesso, didascalie con citazioni storpiate, giochi di parole deliberatamente osceni).

<sup>221a</sup> Una lettera del 1955 parla della forma « realmente originale e antifonica » progettata per *Stroutnes* (cit. in HELLSTRÖM, p. 219).

<sup>221b</sup> Sebbene nessuno abbia ritenuto fin qui necessario affrontare il problema, e anzi Hellström preferisca insistere su una generica ispirazione taoista, sono convinta che la particolare concezione del soggetto e dell'esistenza sviluppata nella 'trilogia delle sciocchezze' (o del grottesco, o dell'assurdo; come si vuole) vada compresa sullo sfondo del pensiero europeo degli anni Cinquanta. Ritorniamo sul problema (v. II parte di questo studio).

restituire senso all'insensatezza, sulla negatività, sulla mancanza e la morte.

3.11. Il trattamento che la formula adonica riceve nelle raccolte 'antipoetiche', dove pure, con frequenza variabile, mantiene il suo carattere di sigla ritmica, è anch'esso molto speciale e diversificato. Soprattutto quando l'adonio ricorre con funzioni di clausola (ma non esclusivamente), favorisce la formazione di nessi sintattici altamente significativi, a volte addirittura emblematici per un intero componimento; spesso usati come sigillo nella chiusa. Endiadi, antitesi, ossimori di lessemi coordinati; sostantivi preceduti da aggettivi, o participi, fortemente simbolici o metaforici; nessi col genitivo; sintagmi di forte rilievo semantico; similitudini. Ci sono testi scanditi per intero dall'adonio ricorrente, articolati per suo effetto in parallelismi, antitesi, variazioni e tuttavia di forte impressione unitaria<sup>222</sup>.

Un caso diverso è lo sfalsamento fra frase ritmica e frase sintattica, che si generalizza suscitando una tensione che prepara l'esplosione, dall'interno, della formula. Per esempio, quando nei due piedi si sistema una serie di monosillabi protesa verso uno sviluppo esterno della frase<sup>223</sup>. O un

<sup>222</sup> *Sant att öknén är bitter* («È vero che il deserto è amaro»): «öknén är bitter... inte ett klóster... inte en régel... Míg finner ingen... ingen jag finner... inte en hågring... Grúndvatten finns dock» («il deserto è amaro... non un chiostro... non una regola... Nessuno mi trova... non trovo nessuno... non un miraggio... Pure c'è acqua sotterranea»). *Grekland* («Grecia»): «tvínnar runt fingret... lámpan och fátet... dén som har léptas... dén som har tändstickor... gamla och unga... gívna av mödrar... dén som blev kvár... dén som blev rövad... dén som blev börta... Stórt som ett fárskjul...» («attorciglia al dito... la lampada e il piatto... quello che ha leptas... quello che ha fiammiferi... vecchi e giovani... dono delle madri... quello che è rimasto... quello che è stato rapito... quello che se ne è andato... Grande come un ovile...»); e ancora, *Det omöjliga* («L'impossibile»), *Liv* («Vita»), *ibn-el-Arabi*.

<sup>223</sup> «Tála med gúdar?... med ér vill jag tála!» («Parlare con gli dei?... con voi voglio parlare!»), *Tala med gudar*; «Týck inte sýnd om livet, ömka det ínte! / Léví så länge du léver». («Non aver pietà della vita, non compassionarla! / Vivi, finché vivi»). *Tänkedikter I*.

altro caso opposto: il trattamento rigorosamente e ironicamente classico, come all'interno dell'esametro di *Epidaurus* (ENiO). Allo stesso modo, in *Opus incertum*, la clausola adonica è eccezionalmente frequente in testi come *Grecia*, *Argo*, *Dea*, *Eracle* (*Grekland*; *Argos*; *Gudinna*; *Herakles*); contribuendo a spiegare perché, più tardi in VtU, sia rifatta l'alcaica, rielaborato il più celebre frammento di Saffo<sup>223a</sup>.

E infine la formula viene alternata alle sue varianti, integrata di brevi, invertita, mutilata per apocope o sincope, dilatata in connessione con altre figure ritmiche a riflettere l'andamento irregolarmente concitato del pensiero, ad assecondare la speculazione sulla lingua e sull'esistenza: le paronomasie, le epentesi, le variazioni<sup>224</sup>. La sorpresa rispetto alla tradizione ritmica di Ekelöf è compensata dal piacere con cui si avverte la coincidenza ristabilita di figure di suono e figure di senso. Proprio nei testi a carattere più speculativo non è più possibile distinguere lo schema di forti *ictus* che alle liriche anche più complesse della prima e seconda fase dava un'impressione di relativa regolarità ritmica, al di là della lunghezza variabile del verso e della libertà nell'uso delle sillabe brevi. L'esempio migliore è probabilmente *Humpty Dumpty*: uno dei testi centrali della raccolta, di un'astrattezza vertiginosa, tutto impostato com'è sulle conseguenze ontologiche e psicologiche della rivoluzione relativistica. E cioè del traumatico superamento delle cosmologie

<sup>223a</sup> *Det sägs att Månen gått ner* («Dicono che la luna sia tramontata»). Cfr. anche B. LANDGREN, *Den osynliga stjärnan*, in *Lyrik i tid och otid* cit., pp. 218 sgg.

Un anno dopo la pubblicazione di OI, escono in *Valfrändskaper* («Affinità elettive», Stockholm 1960) le versioni di Ekelöf da Petronio. Versioni di dizione molto stagneriana, che dell'esametro si sforzano di imitare non solo la struttura ritmica, ma le più tipiche soluzioni sintattiche (antinomie, parallelismi, *enjambements*...).

<sup>224</sup> «Beröm inte livet / skryt inte med det / låsta det ínte! / Njút det som en frukt...» («Non lodare la vita / non fartene un vanto / non la biasimare! / Godila come un frutto...») *Tänkedikter II*; «námn eller técken / námn och técken» («nome o segno / nome e segno») *Tänkedikter IV*. «Oníriska ságor... onanistiska drömmar» («Favole oniriche... sogni onanistici»), *Ekon från barnbyn i helvetet 3*.

e cosmogonie fondate sulla geometria euclidea e sulla fisica newtoniana in favore di modelli che presuppongono uno spazio-tempo curvo, aperto (iperbolico) o chiuso (ellittico), e che fanno giustizia per sempre di qualsiasi illusione antropocentrica<sup>224a</sup>.

Il numero di *ictus* per verso varia qui da uno (v. 4), a sei (v. 15) senza che sia possibile stabilire uno schema di alternanze né provare una volontà di tensione fra piano prosodico e piano semantico<sup>225</sup>. L'abbondanza di tesi<sup>226</sup> o al contrario la vicinanza di due arsi<sup>227</sup>, l'uso abnorme delle cesure<sup>228</sup> intendono rappresentare iconicamente l'andirivieni inquieto ed ellittico della meditazione sull'ellisse. L'unico fattore di uniformazione ritmica è appunto la clausola adonica che scandisce e sigilla, con tutte le sue varianti catalettiche e ipermetre<sup>229</sup>, le fasi decisive del ragionamento.

<sup>224a</sup> Testimonianze anche esterne documentano, qualora fosse necessario, l'interesse di Ekelöf per gli sviluppi della fisica contemporanea (cfr. B. LANDGREN, op. cit., pp. 308-10 e la presenza nella biblioteca di E. del libro di T. R. GERHOLM, *Fysiken och människan*, Stockholm 1962; opera divulgativa ad alto livello).

<sup>225</sup> Come avviene, per esempio, in Ungaretti quando « rallentato il ridottissimo enunciato, singoli vocaboli o sintagmi assai contratti diventano, per così dire, 'centri di verso' (« Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata ») (G. CONTINI, *Varianti* cit., p. 593).

<sup>226</sup> v. 5: « som kunnat komma oss att tró på början och på slutet » (« che ci ha potuto far credere nell'inizio e nella fine »); v. 7: « Men hur många hélveten och explosioner du än må tänka út » (« Ma per quanti inferni e quante esplosioni tu possa escogitare »). È evidente il riferimento alla teoria del « big bang ».

<sup>227</sup> v. 12: « att det finns två nód-jág, två mót-jág » (« che esistono due io-polari, due anti-io »).

<sup>228</sup> v. 9: « Och du — / med ditt hánfall och ditt böneleende » (« E tu — / con l'aria sprezzante e il sorriso supplichevole »); v. 16: « Orimligt: / runt, slutet / och rakt, öppet! » (« Inverosimile: / rotondo e chiuso / retto e aperto! »).

<sup>229</sup> v. 1: « Det finns ett runt tíng » (« C'è una cosa rotonda »); v. 3: « Men det finns ingen církel » (« Ma non c'è un cerchio »); v. 8: « Det finns ingen början » (« non c'è inizio »); v. 10: « Det finns inte något jág! » (« Non c'è un io! »); vv. 20-21: « men det finns inget skál / och alltså inget ägg. » (« ma non c'è guscio / e quindi non c'è uovo »). Formule tutte introdotte da un « non c'è ».

Formule rigorosamente parallele fra loro, varianti sintattiche e semantiche di un'unica fondamentale negazione: non è delimitabile l'esistenza soggettiva come non lo è l'esistenza oggettiva. Nell'identico schema ritmico nella chiusa (vv. 22 sgg.) sta il loro contrappeso ironico:

Med allt detta bakom mig förné-	Con tutto questo alle spalle non
kar jag líkväl ínte	voglio certo negare
att detta lív, lás: denna värld	che questa vita, leggi: questo
	mondo
är den bästa bland världar!	sia il migliore dei mondi.
Tänk ut en annan, käre Panglóss!	Escogitane un altro, caro Pan-
	gloss!

3.12. Nel contesto del libro, *Fiskaren på strand* si dimostra un ibrido ritmico. La sua prima parte ripete infatti il tipo contrassegnato sopra con C, di argomento descrittivo-simbolico (scansione insistita e abbastanza regolare, piedi bi- e trisillabici, formule adoniche in parte nel secondo emistichio (vv. 2 e 3), in parte a cavallo della cesura (vv. 4, 6, 8, 10); ma soprattutto nel primo emistichio: vv. 15, 17, 18, 19, 20, 14, 15). Si collega quindi a testi come « Quelle acque lucide che specchiano se stesse », « Vero, il deserto è amaro », « Quando vedo quelle facce », *Vite, Argo, Grecia*<sup>229a</sup>.

Altro genere, altre parentele per la seconda sezione della lirica: versi irregolari per lunghezza e numero di arsi (da una a sette), molte sillabe brevi accostate e, al contrario, due arsi vicine; riprese e variazioni incalzanti, la clausola adonica presente solo in un paio di endiadi (« stánna och víla », « fermarsi e riposarsi »; « ástma och ándnöd », « asma e difficoltà di respiro »). Riconoscibile il tipo inquieto-speculativo, A, di « Capire dall'interno e dall'esterno », « La fede in un progresso organico », « Per il lettore interiore », « Arrivò come una sensazione »<sup>229b</sup>.

<sup>229a</sup> *Dessa blanka självbespeglade vatten, Sant att öknén är bitter, När jag ser dessa ansikten, Vinrankan, Argos, Grekland.*

<sup>229b</sup> *Förstå inifrån och utifrån, Tron på ett organiskt försteg, För den inre läsaren, Det kom som en känsla.*

La contraddittoria struttura ritmica, unita all'impegno figurativo e teorico, caratterizza la lirica in senso complesso, come un crocevia o un nodo all'interno della raccolta. Effetto di un processo correttivo che si è visto tormentoso, dichiaratamente non finito, pone le basi per lo scontro di altre contraddizioni, sonore, sintattiche, semantiche.

4.1. L'articolazione prosodica costituisce infatti lo scheletro su cui si innesta il tessuto fonologico di richiami e di corrispondenze. Alle 'rime' costituite dalle formule prosodiche ricorrenti si sovrappone un altro sistema di rime, le ripetizioni sonore. Rime identiche interne o finali, riprese delle stesse parole spesso con amplificazione<sup>230</sup>, rime grammaticali<sup>231</sup>, allitterazioni<sup>232</sup>; se pure le assonanze appaiono gradualmente eliminate nelle varianti, e se il rapporto con la rima vera e propria costituisce nell'opera di Ekelöf un autentico nodo teorico. Il rifiuto programmatico di servirsene è emblema della rivolta giovanile contro la 'tradizione'<sup>233</sup>, pienamente in linea con i manifesti modernisti. Ma ha presto la meglio la tendenza, anch'essa in linea con la pratica delle avanguardie, a riappropriarsi di un repertorio linguistico 'totale', in grado di dare voce alla globalità dell'esperienza. Abbattute quindi le vecchie barriere fra linguaggio letterario,

<sup>230</sup> V. 9: « tio minuter, tjugo minuter »; v. 11: « om varandra, om varandra »; vv. 15-16: « det lilla röret... det slangliknande röret »; v. 17: « krälar och krälar »; v. 19: « stenarna, de slipade kiselstenarna »; vv. 26, 29-31: « vrider dig... vrider dig... vrider dig... vrider sig »; vv. 1, 8, 38: « på strand »; vv. 14, 23, 33: « glimt... glimt... glimten ».

<sup>231</sup> vv. 33-35: « skådandet... smädandet... spridandet ».

<sup>232</sup> Allitterazioni in /h/, /v/, /r/, /st/, /sl/, /gl/, /bl/. V. sotto, 4.2.

<sup>233</sup> G. EKELÖF, *Konsten och livet*, in « BLM », 1934, p. 59: « Den poetiska tekniken har hunnit förbi rim och reson. En diktare av idag har ingen hjälp av sådana medel. Han är tvungen att nå sitt mål trots dem eller göra sig arvlös » (*L'arte e la vita*: « La tecnica poetica ha lasciato indietro 'rime et raison'. Un poeta d'oggi non sa che farsene; deve raggiungere il suo scopo a loro dispetto o disfarsi di ogni eredità »). Cfr. anche L. McNEICE, *Modern Poetry*, Oxford 1938, p. 131.

linguaggi specialistici e linguaggio dell'uso, le parole « non sono più date nella funzione di parole, ma nella natura di parole »<sup>234</sup>: natura materiale innanzitutto, sonora, grafica, e poi storica e culturale. Tutte le teorizzazioni di Ekelöf, inedite ed edite, dal 1929 a *Poetica* nello stesso OI, fanno consistere la funzione poetica nel riconoscimento, o nell'instaurazione, di rapporti e tensioni fra elementi linguistici: tanto fonemi che parole, o frasi, o versi interi. Rapporti che modificano i valori significativi e stabiliscono i piani di lettura.

Teorie di evidente modernità<sup>235</sup> cui si affianca una pratica molto interessante. Al posto della rima finale sonante, di tradizione simbolista e decadente, una rima, quando c'è, « di connessione fra idee nel senso antico »<sup>236</sup>; e soprattutto l'esperimento di 'copule' fra parole<sup>237</sup>, paronomasie, coincidenze sonore. Versioni satiriche di rime illustri<sup>238</sup>; assenza della rima nella lirica sperimentale<sup>239</sup>; uso della rima incerto e sospettoso nelle raccolte ripudiate, dove pure è di solito sostituita da assonanze e ripetizioni<sup>240</sup>; scomparsa nel genere speculativo, in favore di un gioco di parole metafisico:

<sup>234</sup> P. GUIRAUD, *Les fonctions secondaires du langage* in A. MARTINET (ed.), *Le langage*, Pléiade, Paris 1968, p. 487.

<sup>235</sup> Basta ricordare Hopkins, Valéry; e fra i critici Jakobson, Levin, e naturalmente i formalisti.

<sup>236</sup> W. DICKSON, *Ekoglidning hos Ekelöf*, in « Utsikt » 3, 1950, p. 20: « ett tankebindningsrim i gammal betydelse ».

<sup>237</sup> Quaderno AY, 1967

Ord parat med ord	Due parole accoppiate
ger ord med ny mening:	danno una parola con significato nuovo,

Nytt ord.	una parola nuova.
-----------	-------------------

<sup>238</sup> Per esempio, la coppia *ljus/grus* (« luce/polvere ») in *Contra Prudentium* e *Gryning* (« Alba »): v. S. BERGSTEN, *Jaget och världen*, Uppsala 1971, p. 68.

<sup>239</sup> C. FEHRMAN (*Poesi och parodi* cit., p. 227) ha fatto notare la funzione provocatoria degli unici due esempi di rime in SpJ: uno in *orimnad sonett* (« sonetto non rimato »!), l'altro in *fanfar* (« fanfara »: « skär upp magen skär upp magen och tänk inte på morgondagen » « sventrati sventrati e non pensare al domani »).

<sup>240</sup> Le più ripudiate dall'autore, fra le liriche ripudiate, sono appunto quelle rimate e cantabili (G. EKELÖF, *Självsyn* cit.).

varken moln eller bild	né nuvola né figura
varken bild eller bild	né figura né figura
varken moln eller moln	né nuvola né nuvola
varken varken eller eller	né né, né né
men någonting annat!	ma un'altra cosa! <sup>241</sup>

Oppure riprese, variazioni, declinazioni a carattere musicale (« Om hösten... Om hösten när alla grindar » « ...Om hösten » « D'autunno... D'autunno quando tutti i cancelli... D'autunno »; « Sats motsats slutsats abrasax abrasax Sats » « Tesi antitesi sintesi abrasax abrasax Tesi »<sup>242</sup>). Ancora nell'agnosticismo linguistico di FS sopravvive la fiducia nella sostanza sonora delle parole, come significato e 'colore' (« det prasslar i min dikt... meningen med prasslandet är prasslandet »; « c'è un fruscio nei miei versi... il senso del fruscio è il fruscio stesso »<sup>243</sup>).

E dunque allitterazioni, ripetizioni, corrispondenze fonico-semantiche in trama fittissima, come unica indicazione interpretativa. Un esempio di rime identiche, interne e finali, nei segmenti tematici diversamente combinati fra loro in *Det finns någonting*<sup>244</sup>, capovolti nella scettica chiusa:

<sup>241</sup> *Absentia animi*, in NS. Cfr. anche *Tag och skriv II* (in FS): « bortom rätt och orätt, bortom sats och motsats... mening i meningslöshet... Ej kamp men kampens växling. / Ej orätt eller rätt » (« al di là del giusto e dell'ingiusto, al di là della tesi e dell'antitesi... senso nell'insensatezza... Non lotta, ma alternanza della lotta. / Non ingiusto o giusto »).

<sup>242</sup> Sempre in *Absentia animi*. V. la bella analisi che a questa lirica ha dedicato G. BERGSTEN, *Absentia animi*, in M. V. PLATEN (ed.), *Svenska diktanalyser*, Stockholm 1965, pp. 196-210.

<sup>243</sup> *Absentia animi*. Cfr. E. MONTALE, *Satura*, Milano 1970, p. 100: « *Incespicare incepparsi è necessario / per ridestare la lingua dal suo torpore* ».

<sup>244</sup> « C'è qualcosa », in FS. Ancora in FS, cfr. *Den enskilde är död* (« Il singolo è morto »):

I avgrunden, o grundare, har du	Nel profondo, o fondatore, ti
din grund!	fondi.
De profundis, o fundator, te fund-	De profundis, o fundator, te fun-
davi!	davi!
Jag har bottnat.	Ho toccato il fondo.

Det finns frid bortom allt	C'è pace al di là di tutto
Det finns frid bakom allt	C'è pace dietro a tutto
Det finns frid inne i allt	C'è pace dentro a tutto

Dold i handen	Nascosta nella mano
Dold i pennan	Nascosta nella penna
Dold i bläcket	Nascosta nell'inchiostro
Jag känner frid över allt	Sento pace sopra a tutto
Jag vädrar frid bakom allt	Fiuto pace dietro a tutto
Jag ser och hör frid inne i allt	Vedo e odo pace dentro a tutto
entonig frid bortom allt	pace monotona al di là di tutto.
(Vad rör mig frid)	(Che m'importa della pace)

In *Eufori* (« Euforia », FS), il gioco ricercato delle liquide e delle nasali lega in unità sonora una serie di scorci e di frammenti visivi; connotandoli con le associazioni sinestetiche di nessi come /bl/, /fl/, /gl/ (palpito, chiarore) e /ŋ/ (raccoglimento) nella tradizione letteraria svedese<sup>245</sup>, indicando la traccia significativa in quell'epifania, trovarsi faccia a faccia con la morte<sup>246</sup>. Nella fase 'antipoetica', a cominciare da *Strountes* dove più profonda si dimostra la sfiducia gnoseologica, alle paronomasie e alle ripetizioni sonore (rime allitterazioni assonanze) è affidato per intero il compito di stabilire corrispondenze e gerarchie semantiche<sup>247</sup>. Ma in

<sup>245</sup> Cfr. T. NERMAN, *Troll i ord*, Stockholm 1954.

<sup>246</sup> « Du sitter i trädgården ensam med anteckningsboken, en smörgås, pluntan och pipan / Det är natt men så lugnt att ljuset brinner utan att fladdra, / sprider ett återsken över bordet av skrovliga plankor / och glänser i flaska och glas. / ... Som vore det sista kvällen före en lång, lång resa... » (« Stai seduto in giardino da solo col quaderno, un panino, la fiaschetta e la pipa / è notte ma così calma che la candela brucia senza palpitare / sparge un riflesso sul tavolo di rozze assi / e splende nella bottiglia e sul bicchiere... Come se fosse l'ultima sera prima di un viaggio lunghissimo... »).

<sup>247</sup> *Strountes: Ögon döda som två skymningar* (« occhi morti come due crepuscoli »: utan samband med bål och ben / eller mål eller mening » « senza connessioni con il tronco e le gambe / o col parlare, o col pensiero »); *Den helige* (« Il santo »: « Den helige lyfter sitt ansikte ur gruset / eller ur gräset » « Il santo leva il volto dalla polvere / o dall'erba »); *Trött på all ädel kärlek* (« Stanco di amori nobili »: « Du är en skam för vårt felande släkte / skelande,

nessun libro di Ekelöf il tessuto di richiami fonologici è complesso e vario come nell'*Elegia di Mölna*: con le « rhymes and inrhymes maddeningly involved »<sup>248</sup> nel 'canto del mulino' e nel 'sexy ditty', con le allitterazioni e i giochi di parole che governano anche combinazioni e rifacimenti nelle citazioni greche e latine. Intere sezioni dell'*Elegia* (l'introduzione sul ponte di Mölna, il passo dedicato ad Alessandro Magno) sono in distici isosillabici a rima baciata: rime e assonanze parossitone nel 'canto delle onde' e in quello del fuoco, rime irregolari nel Congedo. I giochi di parole si succedono a perdifiato, carichi di ambiguità, suggestivi di associazioni:

AB vågplask vindstänk	scrosci di onde spruzzi di vento
AB vindsus vågstänk	soffi di vento spruzzi di onde
B(B) Vågor och lågor	Onde e fiamme
(B) Lågor som svedde	Fiamme che hanno riarso
C jord och luft till en enhet	terra e aria unificandole
(C)C O renhet renhet!	O purezza purezza! <sup>249</sup>

Largo spazio lascia l'*Elegia* all'onomatopea, fra gli espedienti per un'iconicità sonora il più studiato dai poeti moderni<sup>250</sup>. Il verso del gabbiano nella sezione Γοργώ, in bilico

*spelände* i alla grymtande hörn » « Sei una vergogna per la nostra stirpe manchevole / che recita storcendo gli occhi in tutti gli angoli scricchiolanti »); *Kålhuvudet och korvarna, Fabel* (« Il cavolo e i salami, Favola »): « O kultur! Okultur! » « O cultura! Incultura! »).

<sup>248</sup> L. SJÖBERG, *A Reader's Guide to A Mölna Elegy*, New York 1974, p. 150.

<sup>249</sup> L'ultimo verso va letto anche come « Impurità, purezza »: il gioco consiste nella sovrapposizione dei due significati opposti. Citazione di Rimbaud, *L'impossible*: « O pureté pureté ».

<sup>250</sup> Cfr. P. VALESIO, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna 1967 che distingue fra allitterazioni espressive (nel senso di Jakobson) e allitterazioni iconiche (icona era, per Wimsatt, « a verbal sign which somehow shows the property of, or resembles, the objects which it denotes »). *The Verbal Icon*, Lexington 1954). Queste « possono evocare direttamente certe caratteristiche del signatum, cioè del contenuto semantico denotativo » (p. 231). Possono avere, tuttavia, « un livello di rappresentazione più diretta e 'impressionistica' » (la tradizionale onomatopea) o « un livello di rappresen-

fra interiezione e espressione significativa, va confrontato con il « jug jug » della rondine in *The Waste Land*, con il « videvitt » di Pascoli<sup>251</sup> e, all'interno dell'*Elegia*, con il « tjuck, tjuck, tjuck » degli uccelli neri nella *Marche funèbre*, con i rumori della goccia, dell'orologio sul frontespizio, nella mela, con l'ululare del vento (« Away! Away! ») e il cigolio del divano (« Oerhört! Oärbart! Ohörbart! » « Inaudito! Indecente! Inascoltabile! »):

Det vita på udden	Quel bianco sul promontorio
dess hamn en mäs, säg	in aspetto di gabbiano, dimmi,
dess hamn	in aspetto
Eléousa, klingande	Eléousa, risonante
på udden, vit vit <sup>252</sup>	sul promontorio, bianco, vit vit

tazione più sottile e indiretta, per cui si sottolineano formalmente i ruoli strutturali di alcune parole » (p. 240).

<sup>251</sup> V. G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti*, cit., p. 225. Nella stessa pagina Contini trascura curiosamente, parlando dell'altra onomatopea *finch*, di considerare il significato della parola in inglese, certamente presente a Pascoli: appunto « fringuello » (« *Finch* è una semplice onomatopea, un grido sfornito di contenuto nozionale »). V. anche S. AGOSTI, *Il testo poetico*, Milano 1972.

<sup>252</sup> Stranamente L. SJÖBERG (op. cit. p. 123) non sente qui l'onomatopea, che considero indiscutibile tanto per analogie interne (nella stessa *Elegia*, e altrove nell'opera di Ekelöf: cfr. per esempio un esempio chiarissimo pubblicato in *En röst*, p. 84: *Fåglarnas språk*: « Detta är fåglarnas språk / kom hit, kom inte hit / kom dit, kom inte dit » « La lingua degli uccelli / vieni qui, non venire qui, / vieni lì, non venire lì ») quanto per analogie esterne: se non altro, quella con Eliot. Sul passo citato dell'*Elegia*, cfr. una lettera di Ekelöf a L. Sjöberg, 1964, pubblicata in ER, p. 73: « The word 'hamn' can mean the likeness of a man or a woman after death, the still living likeness as in Hamlet... This 'hamn' has a connection with 'hämd' (« vendetta »)... Bläckfisken, ett oskyldigt djur, som för människan blivit en det ondas symbol, simmar i vattenytan med sitt underbart konstruerade och välseende öga och ser ett vitt kapell på udden med en liten Theotókos (gudamoder), som råkat bli en för människan god symbol, medan i själva verket hela kampen mellan ovan och nedan fortgår oförminskad » (« La seppia, animale innocente di cui l'uomo ha fatto un simbolo del male, nuota sul pelo dell'acqua col suo occhio chiaroveggente e meravigliosamente costruito e vede sul promontorio una cappella bianca

In *Opus incertum*, nient'altro che timbri nasali collegano in unità la sarabanda indemoniata dei versi contraffatti che si inseguono nelle due filastrocche di *Echi dalla città dei bambini all'inferno*, I e II. In nessun libro di Ekelöf come in questo la sostanza sonora delle parole, la loro materialità ha funzione tanto esclusiva nel determinarne collocazione e parentele. Il programma del titolo va preso alla lettera, l'equilibrio linguistico è affidato al diverso peso e colore delle parole-pietre. Ci sono testi, come *Oniriska sagor* e anche il grande *Humpty Dumpty*, che incaricano dell'invenzione centrale l'epentesi di una sillaba: « onanistiska » da « oniriska », « epileptisk » da « elliptisk » (« onanistici/onirici », epilettico/ellittico »): sufficiente per fondare, dilatare, articolare l'architettura semantica di tutta la lirica<sup>253</sup>. Che le sue folli filastrocche Ekelöf le prenda estremamente sul serio, che vi riconosca episodi di autentica e audace speculazione linguistica, lo conferma anche l'enorme congerie dei manoscritti e degli studi preparatori conservatici per l'anagrammatico *Fagerölunken* (più di 70): seconda solo al materiale inedito che documenta il lavoro sull'altro grande 'gioco'; il *Perpetuum mobile* pubblicato in *Stroutnes*, concepito in origine come satira politico-sociale<sup>254</sup> e invece sviluppatosi come radicale critica linguistica e filosofica.

E d'altra parte anche Joyce era partito da *Alice in Wonderland* (fra l'altro); e lo scetticismo semantico, solo in parte ironico, di chi evidentemente sceglie di prescindere da almeno due lati del triangolo di Ogden-Richards (quello fra refe-

con una piccola Theotókos (madre di Dio), che si trova a costituire per l'uomo un simbolo del bene; mentre in realtà la lotta fra l'alto e il basso prosegue con immutata violenza »).

<sup>253</sup> La prima strofa di *Oniriska sagor* è tolta di peso, con solo qualche piccola modifica, a un vecchissimo manoscritto, datato Berlino 1933 (*Cahier 5*, sempre alla Biblioteca Universitaria di Uppsala), dove era inserito in un contesto romantico-naturalistico impregnato di « male di vivere ». La seconda parte, che ricalca e sbeffeggia crudamente la prima sulla base dell'alterazione fonologica iniziale, deve invece essere stata composta non molto prima della pubblicazione (il manoscritto manca).

<sup>254</sup> Cfr. anche P. HELLSTRÖM, op. cit., p. 246.

renza e referente e quello fra simbolo e referente)<sup>255</sup>, riflette in realtà una concezione apertissima della lingua, sistema mobile e in divenire di significati e di forme; un « vascello sul mare » nella formula di Saussure.

Min själ älskar så de främmande orden	La mia anima ama le parole straniere
som hade den inget språk och så är det: mitt språk är ofött, det är i till- blivelse	come se non avesse una lingua ed è proprio così: la mia lingua non è nata ancora, è in gestazione
Det är inte en hackmat av alla de gamla språken	Non è un trito delle vecchie lin- gue
Ord parat med ord ger ord med ny mening Nytt ord <sup>256</sup>	Due parole accoppiate fra loro danno una parola di senso nuovo Una parola nuova

Una semantica pensata in costruzione come scienza « non del significato, o dei significati, ma del significare », vicina quindi alle posizioni che accomunavano « l'ultimo Wittgenstein con l'ultimo Croce e l'ultimo Saussure »<sup>257</sup>. Gli esperi-

<sup>255</sup> Salta invece il tramite della referenza (o se si preferisce del senso di Frege, dell'intensione di Carnap) un'altra lirica dedicata alla speculazione linguistica, stavolta sull'omonimia (*Jag ser på detta spjäll*, « Guardo questa ventola » in *Stroutnes*). Sull'uso degli omonimi nella poesia orientale, cfr. J. LOTMAN, op. cit., p. 160. L'obiettivo finale è tuttavia lo stesso: l'autorizzazione a screditare, a mettere in dubbio il legame fra significante e significato (Humpty Dumpty diceva: « Quando parlo, dico quello che decido di dire »; ed è facile che il ricordo sia presente nella lirica intitolata a lui) per condurre liberamente una ricerca sui significanti; mentre finora la tensione era consistita nell'accostamento di significanti simili con significati divergenti, l'uso cioè classico della rima.

<sup>256</sup> Quaderno inedito AY, 1967. L'incipit è citazione da E. Södergran, op. cit., p. 30: « Min själ älskar så de främmande länderna / som hade den intet hemland » (« La mia anima ama i paesi stranieri / come se non avesse una patria »).

<sup>257</sup> T. DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Bari. Il Wittgenstein delle *Philosophische Untersuchungen* radica, entro l'assetto dei 'giochi linguistici', « un nuovo statuto logico-linguistico dei concetti, per cui il concetto non esprime una proprietà invariante comune ai membri di una classe che ne costituisce l'estensione, ma al contrario designa una connessione mai definita conclusivamente di una

menti con le onomatopoeie, con gli anagrammi, con le epentesi, con le etimologie fantastiche, con le geminazioni<sup>258</sup>; con le serie fonologicamente simili, ma eterogenee per significato; con gli accostamenti di parole in più lingue, o in più registri stilistici; con parole deformate se non con vere e proprie 'parole-valigia' alla Joyce<sup>259</sup> sono frutto di una riflessione linguistica ormai matura, che non è necessario cercare di ricondurre a questa o a quella scuola, ma che si dimostra certo sensibile al clima culturale come lo era la fase giovanile di teorizzazioni sulle costanti e sui rapporti fra parole<sup>260</sup>.

Superata la crisi di scetticismo già nella fase antipoetica con la scelta di fondare il significato nel contesto, di connettere fra loro semantica e pragmatica, il campo è aperto per ricerche che puntino sull'apporto conoscitivo delle tecniche via via sperimentate. Anche la rima, stabilita nella dipendenza da diverse presupposizioni istituzionali e testuali, ritroverà nella 'trilogia del *Dīwān*' una funzione non più di paradossale liberatorio, ma di strumento equilibrante all'interno del complesso sistema di simmetrie formali e tematiche<sup>261</sup>, figura di un riordinamento del mondo influenzato da categorie culturali orientali. La rima del tipo *ghazal*<sup>262</sup>

serie aperta di dati, rispetto ai quali è possibile stabilire modelli di raggruppamenti di oggetti secondo nessi di somiglianze variamente distribuite» (A. GARGANI, *Introduzione a Wittgenstein*, Bari 19 pp. 85-86).

<sup>258</sup> «Vad lik är mig likgiltiga!» («Come mi sono indifferenti i cadaveri!» OI, p. 19).

<sup>259</sup> Parole-valigia si trovano esclusivamente in EME.

<sup>260</sup> Nel *Cahier 1* soprattutto: v. sopra, pp. 80 sgg.

<sup>261</sup> Cfr. B. LANDGREN, op. cit., pp. 261 sgg.

<sup>262</sup> Dalle note di EKELÖF a VtU: «Arabisk-persiskt versmått där samtliga eller varannan versrad har samma rimslut, vilket på vårt rimfattiga språk är omöjligt. Rimmet kommer från Orienten.» («Metro arabo-persiano dove tutti i versi, o un verso ogni due, rimano con lo stesso omoteleuto, cosa impossibile nella nostra lingua povera di rime. La rima è di origine orientale.»). E ancora nel quaderno AX del 1967: «Obs! Ghasal-rimmen kan i detta fall vara idérin... Ta vara på motsatserna i alla ord, eller komplementen som i grön-röd» («Si noti che in questo caso le rime di tipo *ghazal* possono essere rime ideologiche... Attenzione ai contrasti fra parole, o alle loro complementarità come in 'rosso-verde'.»).

spesso riservata soltanto all'*incipit* e alla chiusa per le difficoltà tecniche dichiarate<sup>263</sup> è emblema della chiusura formale che costituisce la maggiore novità di questa fase; in violento contrasto con i giochi, gli sdoppiamenti, le ambiguità, le aperture delle raccolte precedenti, coscienti di rappresentare un punto di arrivo entro una poetica del polivalente e del non finito non solo specifica, ma diffusamente europea<sup>264</sup>. Omoteleuti di un solo tipo, ogni due versi, secondo la regola appunto del *ghazal*<sup>265</sup> o al massimo di due tipi alternati<sup>266</sup> che pongono in rima un numero ristretto di parole (le nuove 'costanti') con forte pregnanza simbolica e portata semantica stabile, determinata appunto dalle istituzioni, genere e testo. A tal punto prevale, sulla vecchia predilezione per la sostanza fonica della parola, il richiamo semantico che nel *ghazal* conclusivo della *Leggenda di Fatumeh* («Älskling? Vill du hos dig? Eller hos mig?» «Mio caro, vuoi che andiamo a casa tua? o a casa mia?») la rima unica che ricorre a versi alternati, *Natten* («la Notte»), rima due volte col suo sinonimo *Skuggan* («l'Ombra») <sup>267</sup>.

4.2. Sarebbe naturalmente necessario non limitarsi a definire diverse tipologie di 'rime' o corrispondenze sonore nell'opera di Ekelöf, ma studiarne in modo molto più approfondito la coesistenza e le leggi di successione. Qui però mi interessa accennare anche alla fisionomia fonica più generale del componimento, alla fitta trama di richiami fra fo-

<sup>263</sup> V. per esempio, in VtU, *Djävulspredikan* («La predica del Diavolo») e *Novisen i Spålato* («La novizia di Spalato»), *Bospor* («Bosforo»).

O l'applicazione irregolare, come in «Hos de döda finns en aning av skönhet» («C'è fra i morti un presentimento di bellezza»).

<sup>264</sup> Cfr. p. es. U. Eco, *Opera aperta*, Milano 1969.

<sup>265</sup> Rima in «ingen» («nessuno») il *Ghazal* di VtU.

<sup>266</sup> *Byzantion* («Bisanzio»).

<sup>267</sup> O, al contrario, rimano fra loro gli opposti (come in *Novisen*, 1 «hopplöshet» con «hopp», «dödsbädd» con «vagga», «sjunga» con «tystna» «kärlek» con «hat», ecc.; «disperazione» e «speranza», «letto di morte» e «culla», «cantare» e «fare silenzio», «amore» e «odio»).



nemi singoli o gruppi di fonemi che costituisce un ulteriore tracciato per gli andirivieni del senso, sovrapposto a quello ritmico e a quello macrofonologico, o semantico-fonologico, delle 'rime': « tout se répond d'une manière ou de l'autre dans le vers »<sup>268</sup>. È facile, per esempio, distinguere almeno due principi istituzionali di serie foniche che si alternano dialetticamente nelle sezioni di passaggio del nostro testo, ma si attestano statisticamente prevalenti l'uno nella prima, l'altro nella seconda metà. Si tratta nel primo caso della serie di gruppi (composti con /l/) /sl/ /bl/ /gl/, cui di solito si associa a breve distanza la /m/; nel secondo delle serie /s/ + velare, /s/ + dentale. Un terzo principio è riconoscibile nel fonema /v/, tuttavia con ricorrenza più circoscritta.

Il primo tipo di fonemi, e di fonemi composti (enormemente prevalente, si è detto, nella prima sezione) appare connesso alla comparsa della seppia, e resta costantemente collegato ai suoi attributi e alle sue azioni<sup>269</sup>. I campi semantici in cui rientrano le parole così accomunate sono i movimenti serpentini (« kråla », « rulla », « armar », « ormnystan »), l'umidità (« slem », « blöta », « slipade » [dal mare]<sup>270</sup>), il balenio sospetto (« glimt », « blick », « bakslug »),

<sup>268</sup> F. DE SAUSSURE, Appunti inediti sugli anagrammi, pubbl. da J. STAROBINSKI sul « Mercure de France », 1968, p. 255, ora in J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots* cit.

<sup>269</sup> v. 4 « slungar », v. 5 « bläckfisken », v. 6 « armarna rullade tillreds », v. 7 « omfamnar »; v. 8 « ligger », v. 9 « minuter... minuter », v. 10 « armar », v. 13 « blickar », v. 14 « ibland... listig glimt », v. 15 « lilla... oavlåtligen », v. 16 « slangliknande », v. 17 « armarna krålar och krålar », v. 18 « allt slem », v. 19 « blöta... slipade kiselstenarna », v. 20 « krålar », v. 21 « ormnystan », v. 23 « ibland... bakslug glimt ». Quindi una lacuna di 10 vv. e poi: v. 33 « baksluga glimten », v. 34 « smädandet », v. 37 « heller... slem... skall », v. 38 « blöta ».

<sup>270</sup> Cfr. un frammento postumo datato 1965, ed edito in ER, p. 89:

Havet är den störste skulptören	Il mare è lo scultore più grande
Havet är den störste juveleraren	Il mare è il gioielliere più grande
Havet och döden	Il mare e la morte
Det finns ingen sten så kantig	Non c'è pietra tanto spigolosa
att inte havet slipar den rund...	che il mare non l'arrotondi levigandola...

« smädandet » [effetto del sospetto]). Se a questi si aggiungono le associazioni sinestetiche cui nella tradizione letteraria svedese sono collegati, in allitterazione, i gruppi di fonemi /bl/ /gl/ /sl/ — e quindi bagliori, mollezza, ondulazioni<sup>271</sup> — ne risulta non solo il forte rilievo espressivo (se si vuole 'connotativo') in cui vengono poste certe caratteristiche e non altre dell'oggetto descritto; ma anche un richiamo diretto, 'iconico', 'denotativo'<sup>272</sup> alla struttura anatomica e ai tipici movimenti. Se ci si avventura per la strada difficile e scivolosa, ma eccezionalmente attraente degli anagrammi di Saussure, delle strutture subliminari di Jakobson<sup>273</sup> si è tentati di leggere /sl/ + /m/ come SLEM, « muco » e riconoscervi uno dei significati chiave dell'intera sezione, 'umidità', 'fertilità'; mentre in subordine il gruppo /bl/ definisce la seppia in rapporto al suo sguardo, come avviene del resto costantemente in tutta l'opera edita e inedita di Ekelöf (« bläckfisk-blick »).

Se il primo gruppo di fonemi è collegato all'idea di umidità vitale, il secondo sembra invece richiamare il campo semantico opposto: sassi, asma, spiaggia: l'aridità, il soffocamento<sup>274</sup>. Risulta con impressionante evidenza, anche solo da queste opposizioni fonologiche, non soltanto lo scontro ontologico qui additato fra i due principi elementari del Secco e dell'Umido<sup>275</sup>, che trascende largamente la portata del singolo episodio narrato; ma il legame fra loro, la continuità fra realtà organica e inorganica, il trapasso dall'una all'altra come effetto di uno squilibrio fra l'Umido e il Secco e quindi come inaridimento, rattrappimento, morte. Morte

<sup>271</sup> T. NERMAN, op. cit., pp. 47 sgg., 61 sgg., 93 sgg.

<sup>272</sup> P. VALESIO, op. cit., pp. 240 sgg.

<sup>273</sup> R. JAKOBSON, *Structures linguistiques subliminales*, in *Questions de poétique*, Paris 1973, pp. 280 sgg.

<sup>274</sup> v. 1 « fiskaren... strand », v. 2 « vänstra », v. 5 « sten », v. 13 « stora », v. 14 « listig », v. 15 « huvudets sida », v. 19 « stenarna... kiselstenarna », v. 21 « ormnystan », v. 22 « skådar », v. 23 « bakslug », v. 24 « pustar », v. 25 « måste stanna », v. 27 « astma », v. 33 « skädandet », v. 34 « basiliken », v. 38 « stenarna på strand ».

<sup>275</sup> Principi non solo alchimistici; la loro opposizione è ripresa dalla cultura moderna come simbolo di se stessa, da Eliot in poi.

violenta, qui, provocata. claustrofobica: non più l'indifferente dissoluzione nell'inorganico teorizzata nel *Cahier 1* in toni che a Landgren ricordano giustamente l'annullamento buddista nel Nirvana<sup>276</sup> o un celebre passo di Freud<sup>277</sup>. La fase antipoetica, disincantata dei miti (anche di quello, per Ekelöf centralissimo, del rapporto fra macro e microcosmo, dell'ontologia gerarchica), sostituisce ai miti la storia, cause effetti e responsabilità. Il principio del Secco, come quello del Basso, è connotato, solo a partire da questo stadio, in senso negativo: privazione; e in senso morale; il principio del male, che si ritorce su chi ne prende pratica.

Il terzo tipo di collegamento fonico, quello in /v/, appare significativo soprattutto di un movimento circolare, figura del mondo (« världens »), contatto fra gli estremi ontologici, effetto dell'equilibrio fra forza centrifuga e centripeta<sup>278</sup>: le contorsioni, le volute della lenza, la stessa rotondità della testa.

5.1. L'articolazione sintattica riprende e approfondisce le opposizioni fondamentali suggerite dalla struttura ritmica e da quella fonologica. La divisione del testo in una prima e in una seconda sezione, già scandita dallo spazio fra ' strofe ', è motivata in modo molto convincente dalla costruzione: speculari in parte, in parte differenziata.

La sintassi, come lo schema prosodico, è nella prima parte di ' tipo C ': frasi rigorosamente parallele, estese per lo più su due versi, in successione determinata più dall'osservazione che dall'azione; frasi completate spesso da una similitudine (« come un seduttore » « come torcendo mani orrende » « come un groviglio di serpi ») o da un complemen-

<sup>276</sup> B. LANDGREN, op. cit., p. 62.

<sup>277</sup> S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 1920: « dem allgemeinsten Streben alles Lebenden, zur Ruhe der anorganischen Welt zurückzukehren... ».

<sup>278</sup> v. 2 « vänstra... revens », v. 11 « varandra... varandra », v. 12 « vred », v. 15 « huvudet », v. 16 « vilket », v. 21 « vända », v. 25 « vila... världens », v. 26 « vrider », v. 28 « var », v. 29 « vrider... varje », v. 30 « svaghet... vrider », v. 31 « vrider », v. 32 « var ».

to che aggiunge particolari visivi. L'ellissi del verbo, nel v. 1 e nel v. 5, segna un doppio *incipit* con funzione introduttiva dei due protagonisti. La frase nominale in apertura di componimento è relativamente frequente nelle liriche speculative di OI, dove propone la ' tesi ' <sup>279</sup>. Ma naturalmente introduce anche le apostrofi <sup>280</sup>, e imposta testi integralmente nominali, giocati su effetti fonici e deformazioni semantiche <sup>281</sup>. La concentrazione ottenuta con l'enunciazione del ' tema ' nel primo verso, sopprimendo ogni verbo, è storicamente un prodotto della *Satzfeindschaft* <sup>282</sup> delle avanguardie. Un espediente sfruttato da Edith Södergran e dal primo Ekelöf prima di diventare il trucco privilegiato degli ambigui *collages* ' quarantisti ', e di raggiungere un'altissima frequenza, nelle raccolte dello stesso Ekelöf, intorno agli anni Quaranta <sup>283</sup>. Ripudiato tuttavia teoricamente insieme alla maniera ermetica, a quella paradossale e a quella suggestiva, nella fase

<sup>279</sup> « Detta oerhörda / barocka liv » (« Questa vita inaudita, barocca »), « Förstå inifrån och utifrån » (« Capire dall'interno e dall'esterno »), « Tron på ett organiskt försteg » (« La fede in un progresso organico »), « Melankolins uthärdlighet » (« La tollerabilità della malinconia »); ecc.

<sup>280</sup> « Gudinna av okänt ursprung » (« Dea di origine ignota »), « O vitlimmade kapell » (« O cappella intonacata di bianco »), ecc.

<sup>281</sup> « Xymfoni / för muninlägg » (« Xinfonia / per interventi a bocca »); « Oniriska sagor » (« Fiabe oniriche »); « Om bulle fille bom / min barndom » (« Dipanino pertica / la mia infanzia »).

<sup>282</sup> H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, cit.

<sup>283</sup> FS, 1941: « Om livet, om de levande. / Om döden, om de döda ». (« Sulla vita, sui vivi. / Sulla morte, sui morti. »); « Natt och stiltje. Tystnad » (« Notte e calma. Silenzio »). NS, 1945: « Träd och stenar » (« Alberi, pietre »); « Öga av glasgul glans! » (« Occhio splendente, giallo come vetro »); « Gröna björkar mot solnedgången » (« Betulle verdi contro il tramonto »); « De lappländska sjöarnas melankoli! » (« Malinconia dei laghi lapponi »). OH, 1951: « Drunkande i dimman / gryningens svindelfåglar » (« Affogando nella nebbia gli uccelli vertiginosi dell'alba »); « Våta träd efter regn. / Afton och koltrastssång » (« Alberi fradici dopo la pioggia. / Sera; canto di merli »); « Om människan som åträdde liv / som gick den långa omvägen / och som fann ett lik: / O lik som är i mig! » (« Sull'uomo smanioso di vita / che scelse la strada lunga / e che trovò un cadavere: / O cadavere in me! »).

antipoetica; in favore di una dizione piana e dimessa, di un ritmo irregolare, sensibile agli scarti del discorso parlato<sup>284</sup>. Non si tratta in OI e in particolare qui, naturalmente, della ripresa di una soluzione collaudata e brillante; queste frasi nominali sono frammenti emessi quasi a fatica, presuppongono dopo di sé una pausa di silenzio, sono vicini all'acoluto<sup>285</sup>.

Dalla descrizione si passa all'apostrofe, nella seconda parte; condotta tutta in seconda persona, per accumularsi di onde parallele, irregolari, di discorso. La mossa con cui viene interpellato il lettore, e per lui la specie umana, stabilendo così retrospettivamente una chiave allegorica di lettura per l'intera prima parte, è certo stridente. Fa pensare al piglio didattico di Edith Södergran; che però aveva fornito stimoli agli esperimenti di Ekelöf in epoca ormai molto lontana<sup>286</sup>. Ma è ricorso, grezzo intenzionalmente, a un luogo comune della letteratura gnomica di tutti i tempi; si ripete in *Torna Zeffiro*<sup>287</sup>; e l'urto stilistico si traduce, per cosciente paradosso, in un fattore espressivo.

Le ondate ritmiche irregolari articolano in tre fasi il raffronto fra la seppia e l'osservatore, ognuna variata all'interno in tre elementi coordinati. Il respiro che manca, l'ansimare (vv. 24-28)

<sup>284</sup> S. BJÖRCK, *Lyriska läsövningar*, Lund 1961, p. 181. La svolta stilistica progressiva fra OH e S si documenta con grande evidenza attraverso una statistica del rapporto fra sostantivi, verbi e aggettivi in *Strountes*; statistica che costituisce anche un utile strumento di datazione all'interno del libro, come si sa molto composito.

<sup>285</sup> V. per esempio i vv. 5 e 7: « Och bläckfisken... han omfamnar den ». Sulla sintassi slogata della trilogia antipoetica, cfr. P. HELLSTRÖM, op. cit., p. 245.

<sup>286</sup> Cfr. p. es. E. SÖDERGRAN, *Samlade dikter*, Helsingfors 1962, p. 82. « Människor / samlen icke guld och ädelstenar » (« Uomini / non raccogliete oro e pietre preziose »). Cfr. anche *Stormen* e *Apokalipsens genius*.

<sup>287</sup> L'altro principale testo 'didattico' della raccolta: « Vänd dig om, o människa! » (« Voltati, uomo! »). Cfr. ancora le penetranti osservazioni di M. RIFFATERRE sulla potenza espressiva del *cliché*.

(O människa, du som pustar	A α
som måste stanna och vila	α <sup>1</sup>
som vrider dig... i astma	β, α <sup>2</sup> , α <sup>3</sup>
och andnöd <sup>288</sup>	
Det var du!	A       );

le contorsioni (vv. 29-32)

(O du	som vrider dig	A β
som... inte vrider dig	non β	
vars inre vrider sig	β	
Det var du!	A       );	

lo sguardo profetico e la mala fama a quello associata

(	Det tunga skådandet	Δ γ
	den baksluga glimten	γ <sup>1</sup>
	smädandet	Δ
	spridandet	Δ
Det var du!	A       ).	

Gli ultimi due versi riprendono, adattandoli, i vv. 18-19 per finire di sovrapporre simbolicamente la sorte del protagonista animale e la sorte del protagonista umano, prima in modo variato, quindi puntuale. La clausola « på strand » segna la chiusura circolare, ma stabilisce anche l'equivalenza fra i personaggi del v. 1, del v. 88 e del v. 38. Pescatore = seppia = lettore (« Je suis la plaie et le bourreau »)<sup>289</sup>.

<sup>288</sup> La divisione fra i vv. 26 e 27 appare dovuta soprattutto a ragioni ritmiche, per evitare un'eccessiva uniformità a base di anfibrachi; non per mascherare la coordinazione sintattica, al contrario volutamente evidente.

<sup>289</sup> Cfr. anche un appunto inedito di Ekelöf nel quaderno AH (datato « 1961-62, ma forse prima »; molto vicino nel tempo, quindi). « Martyrens lust är den älskandes / den älskandes lust är vittnes / (Martyr betyder vittne) / Du är din egen lusts vittne / utan klyvnad... Du är inte två personer / du iakttar dig inte du analyserar dig inte / Du är spegelbilden, spegelbilden är du » (« Il piacere del martire è quello dell'amante / il piacere dell'amante è quello del testimone / (martire significa testimone) / Sei il testimone del tuo piacere / senza per questo scinderti in due... / Non sei due persone / non ti osservi / non ti analizzi / Sei il riflesso nello specchio, il riflesso è te stesso »). Cfr. SoF, *nazm* 16.

6.1. Lessico rigorosamente ridotto, ascetico. Nessuno studio di variazioni o sfaccettature: le uniche indulgenze alla sinonimia sono nell'alternanza fra « bakslug » e « listig » (« astuto » e « maligno »), fra « ciottoli » e « sassi » (« kiselstenar », « stenar »). Al contrario, come si è visto, una rete di riprese letterali che scandiscono il passare del tempo o legano la narrazione all'interpretazione: la prima con la seconda parte. Mancano aggettivi o avverbi con funzioni emotive, suggestive; mancano anzi, aggettivi e avverbi, quasi del tutto, limitati come sono a indicazioni di spazio (« destra » « sinistra »), di tempo (« » « a volte » « già » « un giorno »); a contare i tentacoli (« otto ») i minuti (« dieci, venti, trenta ») a soppesare corpo e sguardo della seppia (« pesante »; tre volte). « Meraviglioso », « orrendo », « astuto », « maligno », sono come si è visto funzionali alla motivazione del 'rito' apotropaico con il pregiudizio, il mito, l'ignoranza. E invece termini tecnici scelti con accuratezza a indicare strumenti e mosse del pescatore, a indagare l'anatomia della seppia (come dietro al vetro dell'acquario o sulla tavola di una enciclopedia: occhio tentacoli cannula muco). La frequenza più alta contrassegna i verbi del contorcersi (sei volte *vrida*, quattro volte *kråla*: verbi legati, anche nel resto dell'opera di Ekelöf, a esperienze di dolore e di morte<sup>290</sup>). E poche altre parole: « sassi », « spiaggia », « ansimare, palpitare, asma ».

Ne risultano campi di aggregazione semantica che in parte approfondiscono, in parte sfalsano le indicazioni significative fornite dalle strutture ritmiche, fonologiche, sintattiche. Scompare per esempio la categoria di 'umidità' evocata dai richiami sonori. Il mare è totalmente fuori campo, richiamato solo indirettamente dagli attrezzi da pesca. Il paesaggio consiste esclusivamente nella riva coperta di ciottoli, arida in misura emblematica, dilatata solo in lontananza dalle prospettive allegoriche delle salite e delle scale: come

<sup>290</sup> Cfr. « De [nerverna] vrider händerna under min hud » (« I nervi si torcono le mani sotto la mia pelle ») in *Partitur*, p. 61; e cfr. il formicolare (*kråla*) dei vermi in: *Till min mormor, om jag hade ndgon (Promenader och utflykter)*.

in un affresco medioevale. L'ospitalità, l'invivibilità di questo scenario sono avvertite certo come secchezza (il povero muco della seppia non può fertilizzare, bagnandoli, i sassi) ma soprattutto come mancanza dell'altro elemento vitale, l'aria, per l'uomo quello che l'acqua è per la seppia.

Un'intera serie lessicale varia qui il motivo della difficoltà di respiro, del soffocamento angoscioso<sup>291</sup>. Motivo veramente centrale, ricorrente con molte varianti per tutta l'opera di Ekelöf, che gli interpreti tengono a legare anche a esperienze autobiografiche di claustrofobia e d'asma<sup>292</sup>. Ma che interessa soprattutto in quanto motivo letterario complesso e ricco, con precisi antecedenti presso gli autori di Ekelöf, da Swedenborg<sup>292a</sup> a Ibn-al-Arabí a Baudelaire<sup>293</sup>; ispiratore tanto di un'esperienza dello spazio e dell'infinito descritta attraverso metafore legate al respiro<sup>294</sup>, quanto della caratteristica cosmografia infernale, sotterranea, claustrofobica, anche coprofilica<sup>295</sup>. Anche il rapporto carnale

<sup>291</sup> « kippa », « andas », « pusta », « stanna och vila », « astma och andnöd ».

<sup>292</sup> Cfr. L. SJÖBERG, *A Reader's Guide...* cit., p. 79.

<sup>292a</sup> Si veda p. es. il motivo dei *pulmones in utero* nel *Drömbok* (ed. Stockholm 1956, p. 12).

<sup>293</sup> La frase di ibn-al-Arabí che Ekelöf cita continuamente: « Colui che ami è dentro le tue costole, il respiro lo sbatte da una parte all'altra ». Sul motivo in Baudelaire, cfr. C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963, tr. it. Milano 1966, pp. 183 sgg. In particolare ritengo influenzati da Baudelaire (*La Destruction*: « Je l'avale et le sens qui brûle mes poumons ») testi come *Ensam, ensam* (« Solo, solo ») in OI e *Klassiskt mästerverk* in SpJ.

<sup>294</sup> Cfr. H. F. ANDERSSON, *Herren Någonting Annat* in « Poesi », 1950 e soprattutto S. BERGSTEN, *Jaget och världen*, cit., p. 165 che si basa su *expansion, choros* e *Klassiskt mästerverk* in SpJ. Trattenere il respiro il più possibile come avviamento alla visione è metodo yoga; Ekelöf racconta di averlo praticato da studente (*En outsiders väg*, cit.).

<sup>295</sup> V. soprattutto *Demon och ängel* (« Demone e angelo ») in FS, *Helvetes-Breughel* (« Breughel dell'Inferno ») e *Alkemisten* (« L'alchimista ») in NS; oltre ai testi più volte citati, *Voci di sottoterra* e OI., e oltre al passo di EME sul canto « sotterraneo, infernale » degli schiavi negri rinchiusi nella stiva.

e oppressivo con il tempo (« lo porto in me come un bambino pietrificato/formato, ma non nato »)<sup>296</sup>, con il passato, con i morti (« Enfin c'en est fait/La Brinvilliers est en l'air/de sorte que nous la respirerons! ») che costituisce il tema principale nell'*Elegia di Mölna* è sperimentato come una faticosa inalazione<sup>296a</sup>

Så känner jag	Sento in questo modo
i djupet av mitt mellangärde des-	quei morti pesarmi sul diafram-
sa döda:	ma:
Den luft jag andas stockar sig av	L'aria che respiro s'intasa di
döda,	morti,
den törst jag dricker är försatt	la sete che bevo è mossa da
med döda,	morti,
de är min hunger och de är min	sono la mia fame, sono il mio
föda:	cibo:
Jag dör deras liv, de lever min	Muoio la loro vita, vivono la mia
död.	morte.

Raffigurato come un processo di soffocamento è il trapasso dalla realtà organica a quella inorganica: in *Trasformazione marina* (NS) « l'annegato sta per dissolversi, e trapassare nel ' tutto ' »<sup>297</sup>. Ancora come soffocamento, il trapasso dalla vita inorganica a quella organica, dell'uccello fossile in *Voci dal sottosuolo* dalla roccia al volo, sostituito nella roccia dall'uomo. « Soffochi nella pietra, galleggi nell'inerzia fluida della pietra, ci dormi dentro/Come te, dormono lì dentro uccelli e conchiglie/lucertole e fiori/e addirittura gocce di pioggia/su cuscini di pietra, sotto lenzuola di pietra./Con battiti millenari battono i loro cuori di pietra/in vene di pietra./Il tempo li fa volteggiare con sé per miliardi di anni di pietra/in tempeste furiose di pietra, attraverso

<sup>296</sup> « Tiden/jag har den i mig. / jag bär den i mig som ett stenbarn, / färdig och ofödd — ».

<sup>296a</sup> Cfr. A. RIMBAUD, *Mauvais sang*: « J'ensevelis les morts dans mon ventre ».

<sup>297</sup> G. EKELÖF, ESJB, p. 164 (lettera a J. Vohryzek su *Havsförvandling*): « Den drunknande är på väg att upplösas, att uppgå i 'alltet' ».

mari di pietra/verso cieli di pietra... »<sup>298</sup>. Come esperienza di soffocamento, infine, si configura in Ekelöf la formicolante gerarchia esistenziale, grandi esseri che rinchiudono ognuno in sé migliaia di esseri minori e sono rinchiusi a loro volta in esseri sempre più grandi (nella swedenborghiana *È un mondo ogni uomo*, v. sopra, 0).

Nella stessa misura in cui il respiro è iniziazione a espansioni cosmiche, la mancanza di respiro induce rattrappimento e pietrificazione. Nella *Leggenda di Fatumeh* si trova il complemento e l'interpretazione ideale del nostro testo.

Ditt huvud andas tungt, lång-	La tua testa respira pesantemen-
sa samt, Fatumeh	te, adagio, Fatumeh
det sväller ut och drar ihop sig	si gonfia e si contrae
som om det kände tyngden av	come avvertendo la pesantezza
sin egen vikt på kudden —	del suo peso stesso sul cuscino —
av tankarnas långa trådar	dei lunghi fili dei pensieri
av tänkandets fransar...	delle frange del pensare...
Du är som maneten, blommande	Sei come la medusa che fiorisce
inför sitt slut med långa trådar	di lunghi fili davanti alla sua fine
Ditt huvud försöker andas	La tua testa si sforza di respirare
där du ligger i brytvågen mot	gettata come sei verso la riva,
stranden	nella risacca
med knappt så mycket vatten	senz'acqua sufficiente
att du kan röra dig upp och ner	per salire o per scendere
Det finns inget djup längre	Non c'è più profondità
och inget hopp — Eller finns	non c'è più speranza — O c'è
det ännu?	ancora?
Ja, att sjunka in i sitt eget djup	Sì, sprofondare nel proprio
av gelé	abisso gelatinoso
när havet drar sig tillbaka	quando il mare si ritirerà
och man ligger kvar på stranden	e si rimarrà sulla riva
och förminskas	a contrarsi
förstenas <sup>299</sup>	a pietrificarsi

<sup>298</sup> *Röster under jorden*, in OH: « Du kvävs i sten, du svävar i trögflytande sten, du sover därinne. / Fåglar och snäckor sover därinne som du / med ödlor och blommor, / till och med regndroppar sover / på kuddar av sten, under lakan av sten. / Med tusenåriga slag slår deras hjärtan av sten / i ådror av sten. / I årbillioner av sten virvlar tiden dem med sig / i rasande stormar av sten genom hav av sten / till himlar av sten... ». V. sopra, in O.

<sup>299</sup> SoF, p. 85.

Entra di diritto, nella serie di testi che confermano come istituzionale l'antinomia fra seppia-medusa e pietra, anche un frammento del 1967, posto a chiusura dell'autobiografia<sup>300</sup>. La seppia che danza nell'orchestra di un teatro greco sprofondato in mare: un incrocio interessante con l'altro tema chiave archeologico.

Ma la pietrificazione, ha affermato un critico, rappresenta in Ekelöf « forse in fondo un'esperienza erotica »<sup>301</sup>. Se presuppone il passaggio attraverso la morte, l'ipotesi trova conferma nei nostri testi e va accettata. Non solo per le note ragioni che ogni epoca ha foggato per la morte metafore erotiche, e metafore di morte per l'orgasmo. Ma per una comprensione più specifica di quest'opera, che studia la sessualità « con interesse e con amore »<sup>302</sup>: che di un eros tormentoso (nelle parole di Ekelöf<sup>303</sup>) « come quello di Ibico, come un innamoramento giovanile », fa una vera e propria 'mistica'<sup>304</sup>, capace di raffigurare come penetrazione lo strazio fisico<sup>305</sup> e l'atto stesso del morire<sup>306</sup>, come *Stufen* orgasmici gli stadi della dissoluzione dell'identità nell'abbandono religioso<sup>307</sup>.

<sup>300</sup> ESjB, p. 300. Il frammento è tratto dal taccuino AW, che risale più o meno al 1967.

<sup>301</sup> H. F. ANDERSSON, op. cit., pp. 140-2.

<sup>302</sup> L. SJÖBERG, op. cit., p. 22: « Ekelöf was fascinated by erotica and embraced the sensual aspects of life with interest and love ».

<sup>303</sup> ER, p. 125.

<sup>304</sup> G. EKELÖF, quaderno AW (1964) e altrove.

<sup>305</sup> Cfr. « Vem vet om Smärtan / Något? » (« Chi sa Qualcosa del Dolore? »), in *Partitur*, p. 58.

<sup>306</sup> Cfr. « Död och Natt » (« Morte e Notte ») e *Aspekt på livet* (« Aspetti della vita ») in ENiO.

<sup>307</sup> G. EKELÖF, lettera a G. Bergsten a proposito del suo viaggio *Abrasax* (analisi di *Absentia animi*): « F.ö. beskriver dikten idel successiva tillstånd, eller trappsteg, i den mystiska upplevelsen och inget av dem är hopplöst. Jfr. de 'trappsteg' eller 'Stufen' som analytiker av de sexuella beteendemönstren trott sig kunna urskilja i könsakten ». (« Del resto la lirica si limita a descrivere stadi o gradini successivi dell'esperienza mistica, nessuno dei quali disperato. Cfr. i 'gradini' o 'Stufen' che gli studiosi dei modelli di comportamento sessuale hanno creduto di riuscire a distinguere nel coito »).

E proprio come combattimento erotico raffigura l'agonia della seppia un altro frammento, che proponiamo come ultimo testo della serie<sup>308</sup>.

När såg man någonsin en bläckfisk frivilligt kräla upp på en strand	Quando si è mai vista una seppia arrancare spontaneamente su una spiaggia
Nej, en storm kastade honom dit med tusen armar kastade stormen honom dit	A gettarcela è stata una tempesta ce l'ha gettata con mille braccia
Han själv, med bara åtta armar Men för varje arm etthundraen sugvårter	Lei, otto braccia sole Ma centouno ventose per braccio
därtill två ögon, hudpapiller etthundraenittio	e inoltre due occhi, centonovanta papille sulla pelle
eller fler. Och då havet blommade för honom — därtill en könslem	o ancora di più. E poiché il mare è fiorito per lei, in più anche un membro sessuale
Det blir ettusenett armar mot havets tusen	Fanno milleuno braccia contro le mille del mare
Kärlek och våld, lust och rov, och åter lust	Amore violenza piacere aggressione e ancora piacere
Uppkastad på strand insuper han våldsamt	Scaraventata sulla spiaggia respira con forza
sitt liv, sin död medan segerarmen förtvinar	la sua vita, la sua morte, e in- tanto si secca il braccio vincente
Män skor som går förbi kallar honom påverkad	La gente che passa lo dice senza carattere
« För många sugvårter », säger de « för många intryck »	« Troppe ventose » dicono, « troppe impressioni »
De säger: « Han tål inte den friska luften »	Dicono: « Non sopporta l'aria fresca »
Kanske för att de själva inte tål salt vatten?	Forse perché per conto loro non sopportano l'acqua salata?
De glömmar ögonen och den ettusen- enda armen	Dimenticano gli occhi e il mille- unesimo braccio
den udda lemman.	il membro in più.

6.2 Respirare, quindi, per 'anticipare' la morte. Entro uno scenario che per le riduzioni progressive, lungo le varianti, da un archetipo che proponeva addirittura la sovrapposizione

<sup>308</sup> Datato 1966, pubblicato in ER, p. 97.

posizione (« dubbelexponering ») di due tipi paesistici connotati molto diversamente — la spiaggia baltica e quella mediterranea<sup>309</sup> — è diventato soprattutto un paesaggio 'negativo', una riva senza il mare<sup>310</sup>. Niente altro che ciottoli. Si è visto sopra come il ciottolo, cementato insieme alla scheggia di pietra, al frammento archeologico, al relitto, sia l'emblema stesso della raccolta progettata come 'opera incerta'. Ma ha pure una sua carriera simbolica autonoma: sassolino di Demostene<sup>311</sup>, ciottolo-scultura<sup>312</sup>, dotato di una sua vita nascosta<sup>313</sup>, lavorato dall'unico processo esistenzia-

<sup>309</sup> V. sopra, p. 94.

<sup>310</sup> I paesaggi 'negativi' sono del resto una specialità di Ekelöf, esercizi di astrazione, descritti *in absentia* (« Även tankspriddheten är ett storslaget landskap », « Anche il vuoto mentale è un paesaggio grandioso »; « Jag går in i ditt underbara landskap », « Entro nel tuo stupendo paesaggio » in S; « Jag skriver till dig från ett avlägset land », « Je vous écris d'un pays lointain », in OI) secondo un procedimento di abolizione della realtà che non può che discendere, in ultima analisi, da Mallarmé. Ma cfr. anche E. Södergran: « Jag längtar till landet som icke är » (« Smanio di giungere al paese che non c'è »; op. cit., p. 169). E cfr. naturalmente Rilke.

<sup>311</sup> *Intellektuellt scenario*: « kiselstenar i munnen » (« sassolini in bocca »); ER, p. 15: « Här kan vi ta kiselstenarna ur munnen och tala sanning med varandra, halvhögt och enkelt » (« A questo punto possiamo toglierci dalla bocca i sassolini e dirci reciprocamente la verità, a mezza voce e semplicemente »). Cfr. anche sopra, p. 147.

<sup>312</sup> V. sopra, p. 147, e inoltre, G. EKELÖF, *Från dadaism till surrealism*, in « BLM », 1934, 1, p. 35: « Nu fanns det till slut ingen principiell skillnad (frånsett signaturen) mellan en skulptur av människohand och en sten som havet slipat (jfr. Brancusi)... » (« In fin dei conti non c'erano differenze di principio fra una scultura opera d'uomo e un sasso levigato dal mare [vedi Brancusi]... »). Cfr. anche G. C. ARGAN, *Arte*, in « Enciclopedia del Novecento », I, p. 579: « L'osso che il tempo ha pulito, il sasso che la corrente ha trapanato e levigato sono le forme archetipe della mitologia di Moore: la materia ha una sua storia, ed è questa che la plasma, la costituisce in forma ». HELLSTRÖM (pp. 168 sgg.) ricorda i paralleli con la cultura estremorientale.

<sup>313</sup> « Tron på ett organiskt försteg » (« La fede in un progresso organico »), in OI: « Vad skall jag tro / annat än att stenen lever / Den förändras ju / också inifrån sig själv // Låt oss inte un-

le che travolge l'inorganico e l'organico; pronto ad assumere un significato se inserito in un nuovo contesto di relazioni e a farsi *objet trouvé*, distinto dal *ready made* archeologico o recente (lavorato dall'uomo per funzioni ormai scomparse)<sup>314</sup>. Simbolo ontologico di una *Geworfenheit* non distante dalla nozione heideggeriana. Simbolo morale: non tanto di *Todesangst*<sup>315</sup> quanto di uno stile « scabro ed essenziale »<sup>316</sup>, conquistato a prezzo della catarsi, più che personale, di una generazione. Il santo Soupçacqa si trasforma gradatamente in un « grand caillou »<sup>317</sup>. « Limitarsi ad essere contenuto: la forma segue »<sup>318</sup>.

6.3. Mentre il ciottolo e, altrove, il frammento archeologico rappresentano il 'punto' fermo e solido nella paesaggistica di Ekelöf, l'unità significante minima, avanzo geologico o reliquia di un contesto storico sprofondato, loro *pendant* iconografico è una serie di oggetti simbolici in forma progressivamente di spirale e di vortice, e infine di paradossale ellisse « aperta » (*Humpty Dumpty*). La coesistenza dei due principi formali opposti è naturalmente figura dell'equilibrio ontologico fra moto e stasi, vuoto e pieno, condensazione ed espansione, finito/infinito e nulla (negli appunti precoci di Ekelöf ricorre con frequenza ossessiva l'equivalenza  $\infty = 0$ )<sup>319</sup> che assorbe la più illustre tradizione specu-

derskatta livet... » (« Che altro credere / se non che la pietra è viva / dal momento che si trasforma / anche dal suo interno // Non sottovalutiamo la vita... »). Ancora, EME: « stenarna, de stora stenarna / du hade namn på dem alla som liten ».

<sup>314</sup> V. sopra, p. 147. Ancora in un appunto del 1962-64 (quaderno AM) Ekelöf sottolinea le enormi possibilità provocatorie del dadaismo e del surrealismo.

<sup>315</sup> C. PERNER, *Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont und seine Begegnung mit Stéphane Mallarmé*, Basel 1974, p. 112.

<sup>316</sup> E. MONTALE, *Ossi di seppia*, p. 95 (« Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi / mangiati dalla salsedine »).

<sup>317</sup> *La légende du vieux Soupçacqa*, in S, p. 62.

<sup>318</sup> G. EKELÖF, *Cahier 5*, 1933 (cit. in ESJB p. 123): « Man skall bara vara innehåll, formen kommer av sig själv ».

<sup>319</sup> Come è stato scritto per Montale, Ekelöf ha elaborato « per sue vie autonome e segrete... un universo che è, esattamente come

lativa delle epoche cosiddette manieriste, da Dante a Donne, da Mallarmé a Eliot e Montale. Il punto e la struttura a spirale che, anche in questo testo, articolano lo sfondo (tutta l'opera precedente di Ekelöf autorizza, infatti, a rappresentarsi snodate a chiocciola quelle salite e quelle scale)<sup>319a</sup>, confluiscono, nel corso dell'azione, nel fulcro stesso della rappresentazione, la seppia che agita nell'agonia i raggi delle braccia.

Dalla complessità anche figurativa del simbolo deriva l'eccezionale groviglio interpretativo. È utile, anche in questo caso, ricorrere al metodo di costruire serie e tipologie; che si dimostreranno, in parte, coincidenti con fasi storiche della riflessione e del gusto. Sembra che Ekelöf si sia messo a esplorare sistematicamente associazioni, tradizioni e conoscenze sul suo « animale totem ».

I libri del debutto variano per lo più il motivo (strettamente collegato a quello delle conchiglie a riva<sup>320</sup>) del mollusco cangiante e polimorfo come il mare in cui fluttua, emblema indifferentemente della preistoria biologica come dell'involutione del ciclo vitale e della dissoluzione. Le somiglianze con l'informe « altro che striscia/a fior della spera rifatta liscia » di Montale passano probabilmente attraverso il maestro comune Mallarmé<sup>321</sup>. Accanto alla mollezza, la trasparenza madreperlacea quasi luminescente<sup>322</sup>, ma an-

quello della scienza, probabilistico, relativistico, costruito su fluttuazioni appena prevedibili e poco governabili » (M. PIATTELLI PALMARINI, *Come uno scienziato interpreta Montale*, in « Corriere della Sera », 4-11-1976).

<sup>320</sup> Cfr., in spj, *kosmisk sömngångare* (« sonnambulo cosmico »), *Fossil inskrift* (« Iscrizione fossile ») ecc. Sul significato magico-sacrale di conchiglie e perle, cfr. M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it. Torino 1976, pp. 454 sgg.

<sup>321</sup> Cfr. D'A. S. AVALLE, *Tre saggi...* cit., pp. 63 sgg.

<sup>322</sup> *Smekning*, in D: « himmelsmaneten sveper sin böljande klänning av strålar och moln » (« Carezza » « la medusa celeste trascina il suo abito ondeggiante di raggi e di nuvole »); ER, p. 12: « Därnere i den slemmiga gröna skymningen lyser fiskarnas stela röda ögon och genomskinliga maneter svävar sakta som drottningar fram över avgrunder » (« Laggiù nel crepuscolo verde e gelatinoso

che il terrore onirico e l'insorgere di memorie prenatali<sup>323</sup> nell'inconscio: « les sillages des méduses enfuies quand ton regard s'est levé » di Desnos<sup>324</sup>. Il passaggio a simbolo di fecondità, in connessione e quasi in commistione con il mare che l'attornia, avviene in questa fase senza sforzo<sup>325</sup>: medusa come embrione, feto nello stesso senso dei polipi, delle lumache, dei vermi, dei ragni di Dylan Thomas<sup>326</sup>: anzi, si è visto sopra (p. 73), il mondo intero come una mucosa e il soggetto come spermatozoo, pre-feto.

Un tipo radicalmente diverso è la medusa come Gorgone cretese<sup>327</sup>. Groviglio di serpenti, « canuti », bocca contratta, occhi senza sguardo, « simbolo del male e dell'orrore »<sup>328</sup>. Si tratta di testi anch'essi precoci, che impressioneranno Lin-

splendono i rigidi occhi rossi dei pesci e meduse trasparenti passano ondeggiando lente come regine al di sopra degli abissi »).

E ancora: *Cahier 5*: « Där skymtar det onda, där frodas / maskar medusor och urslem / Det goda är ytan det onda / är innehållet och inälvorna » (« S'intravede lì il male, lì prosperano / vermi meduse e muco primordiale / il bene è la superficie il male / il contenuto e le viscere »).

<sup>323</sup> *meningslöst orakel*, in SpJ: « midnatt trevar sakta med pek-fingret i drömmarnas fick eller skräckpolypens mun » (« la mezzanotte incede lenta con l'indice nella tasca dei sogni o nella bocca del polipo del terrore »). Sulla medusa come immagine del confluire, nell'inconscio, di soggetto e oggetto, cfr. C. G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, tr. it., pp. 318-9.

<sup>324</sup> *Les Ténèbres: Paroles des rochers*, in: *Corps et biens*.

<sup>325</sup> Cfr. M. ELIADE, op. cit., p. 195: « La spirale, la lumaca, ... l'acqua, il pesce appartengono costituzionalmente allo stesso simbolismo di fecondità, verificabile su tutti i piani cosmici ».

<sup>326</sup> Cfr. soprattutto di EKELÖF, oltre ai testi già citati, *Till en vän* in OI: « Jag ville se livet i ögonen / men livet hade inga ögon / Det hade väl andra sinnen: / Det vred sig som en mask » (« A un amico »: « Ho voluto guardare la vita negli occhi / ma la vita non aveva occhi / certo, aveva altri sensi, / si torceva come un verme »).

<sup>327</sup> L. SJÖBERG (op. cit., p. 26) ricorda il profondo interesse di Ekelöf per la civiltà cretese. Cfr. J. E. HARRISON, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, VI, 1913, pp. 330-32: « la Gorgone come mostro si originò dal gorgoneion, non il gorgoneion dalla Gorgone » (cit. in: A. DI NOLA, *Antropologia religiosa*, p. 96).

<sup>328</sup> B. WIGFORSS, *Ekelöf vid horisonten* in: « BLM » 1963, p. 199.



degren<sup>329</sup>. L'iconografia classica è rispettata fino in fondo, e tuttavia con un'insistenza 'ellenistica' sulle contorsioni che fa pensare a un altro testo ekelöfiano di sculture greche e di serpenti, il *Laocoonte*<sup>330</sup>.

E quindi la Gorgone, non la maschera ma il personaggio mitologico<sup>331</sup>. Ekelöf la indica costantemente come la sorella di Alessandro Magno, l'uomo che aveva voluto « unire oriente e occidente »<sup>332</sup>; dichiarando di seguire in questo una tarda tradizione di pescatori greci<sup>333</sup>.

Alexander	Alessandro
Jag har sett din syster	ho visto tua sorella
i havet	in mare
lika galen som du	pazza come te
född av en orm	nata da un serpente
och en hysterisk kvinna... <sup>344</sup>	e da un'isterica...

<sup>329</sup> *Klassiskt mästerverk*: « oändlighetens ormar slingrar sig vita kring min hjälm » (« Capolavoro classico »: « i serpenti dell'infinito si attorciano bianchi intorno al mio elmo »); *En natt vid horisonten, Adlocutiones: α in Fortitudinem*: « och Nebulosan får ett Ansikte, blekt stirrande / med lockar som ormar, munnen formad till ett rop utan röst — / då är det Evighet som vrider sig » (« Una notte vicino all'orizzonte »: « e la Nebulosa assume un Volto, pallido, dallo sguardo sbarrato / con capelli come serpenti, e la bocca atteggiata a un urlo senza voce — / è l'Eternità allora a torcersi »). Cfr. E. LINDEGREN, *mannen utan väg* XXIX: « djupt i vårt bröst bor Medusas huvud / med grånade ormar och tårar av stenad sorg » (« in fondo al nostro petto abita la testa della Medusa / con serpenti canuti e lacrime di dolore pietrificato »).

<sup>330</sup> *Laokoon* in ENiO.

<sup>331</sup> Cfr. la « Black Medusa » e la « Terrible Mother » (*Altarwise by Owl-Light*) di D. Thomas, la « Méduse aux cheveux de méduse » di R. Desnos (*L'Aumonyme, in Corps et Biens*).

<sup>332</sup> Frammento datato 1966, pubblicato in ER p. 91, citato in parte qui sotto. Di una certa identificazione di Ekelöf con Alessandro, che « non aveva conosciuto suo padre », testimonia un altro frammento del 1967, pubblicato in ESjB, p. 252.

<sup>333</sup> Cfr. L. SJÖBERG, op. cit., p. 123. Sjöberg propone, come fonte della notizia per E., il romanzo di Stratis Myrivilis *Ἡ Παναγία ἡ Γοργόνα*, (1949) tradotto in svedese come *Den heliga sjöjungfrun* nel 1958. Cfr. soprattutto l'introduzione di B. Knös, p. 7.

<sup>334</sup> V. ancora VtU, p. 15.

Tanto Alessandro come la Gorgone entrano, nell'*Elegia di Mólna*, solo come figure tutelari, dedicatari di due sezioni. Ma la trasformazione della Gorgone in antimadonna, calunniata e combattuta dalla cultura religiosa dominante, appare ormai avanzata; tanto da esigere per lei un posto nella galleria, tracciata da Landgren<sup>335</sup>, di ipostasi e prefigurazioni della Vergine Atokos.

Come vittima della mala fama mitica, come causa di pregiudizio superstizioso sull'animale, come fonte (secondo la leggenda) della sua stessa pietrificazione, la Gorgone condiziona direttamente il trattamento del motivo seppia/medusa nel nostro testo. Solo in subordine si può vedervi la traccia della congenialità, in Ekelöf, per il mondo animale in genere<sup>336</sup>, della sua ripugnanza per la violenza che la società industrializzata (ma anche quella arcaica) esercita sulla natura<sup>337</sup> arrivando alla crudeltà gratuita<sup>338</sup>. La valorizzazione del selvaggio e dell'incontaminato, la pietà per il « gemito delle creature » sono certo illuminati dall'accostamento, a cura di Hellström<sup>339</sup>, con i diversi 'vitalismi' di Nietzsche, Whitman, Lawrence e Thoreau; e dall'altro, per opera di Landgren<sup>340</sup>, alle teorie buddiste della metempsicosi. Ma sarebbe stato il caso di prestare più attenzione all'importanza assunta dal motivo del pesce, e in particolare dal motivo della seppia, nella lirica europea contemporanea. Da poeti scandinavi (che si muovono entro una tradizione specifica)

<sup>335</sup> op. cit., pp. 197 sgg. Si tratta della divinità femminile invocata nella trilogia del Diwän.

<sup>336</sup> R. SHIDELER, op. cit., p. 32.

<sup>337</sup> G. EKELÖF, *Gerontion*, in: *Promenader och utflykter*, cit., p. « Jag vantrivs i kulturen till den grad att jag reproducerar min vantrivsel på naturen » (« La civiltà mi mette a disagio al punto che riproduco il mio malessere nella natura »).

<sup>338</sup> G. EKELÖF, *Zoologiska trädgårdar*, ivi, p. 27: « Någoting inom oss är förkrympt. Det är därför det roar oss att plåga andra... Djuren är bara ställföreträdande varelser. » (« Giardini zoologici »: « C'è dentro di noi qualcosa di rattrappito, se ci diverte tormentare gli altri... Gli animali non sono che dei sostituti »).

<sup>339</sup> op. cit., pp. 90-94.

<sup>340</sup> op. cit., p. 180.

come Munch-Petersen<sup>341</sup> e Gullberg<sup>342</sup> ai tedeschi, per cui la molle e informe fauna acquatica si collega simbolicamente, fin dall'espressionismo, a temi di dissoluzione (*Regressiv* di Benn, *Engführung* di Celan); o per cui la società sottomarina costituisce spesso un piano esistenziale contrapposto e preferibile a quello umano<sup>343</sup>; o che, come Ekelöf, denunciano la degradazione degli animali nei paesi mediterranei<sup>344</sup>. Da Dylan Thomas fino all'italiano Montale, forse il più vicino ad Ekelöf nel fare della seppia un archetipo in cui confluiscono il principio della stasi e quello del moto, il punto, il ciottolo (l'« osso ») e la spirale (i tentacoli); e nel riconoscervi una parabola della condizione umana:

Il polipo che insinua  
tentacoli d'inchiostro tra gli scogli  
può servirsi di te. Tu gli appartieni  
e non lo sai. Sei lui, ti credi te<sup>345</sup>.

6.4. Si è visto come una nomenclatura accurata distingue fra il semplice celenterato (*maneten*, la medusa) e i diversi tipi di cefalopodi (*sepia*, *bläckfisk*, *polyp*, *Architheuthis*, *Octopus giganteus*), e quanta importanza attribuisca Ekelöf alla loro anatomia, se abbiano otto o dieci tentacoli o come sia strutturato il loro occhio. Ma ai fini di un'interpretazione simbolica è pertinente soprattutto stabilire fra tutte queste seppie e polipi tipologie di funzioni e di comportamenti. E quindi distinguere fundamentalmente fra un tipo A, solitario, maledetto, contorcendosi nella sofferenza se strappato al suo elemento, con nello sguardo il permanere del terrore gorgonico; e un tipo B che danza in branco di suoi simili, luminoso come farfalla o uccello sottomarino, cangiante e

<sup>341</sup> *Nitten digte*, København 1937.

<sup>342</sup> *Bebådelse i havet* e altrove.

<sup>343</sup> V. p. es. W. HÖLLERER, *Transit*, Frankfurt 1957, pp. 222 sgg.

<sup>344</sup> P. es. G. EICH, *Ruft 'Seppia'!* *Kauft den Tintenfisch*.

<sup>345</sup> *Serenata indiana*, in: *La bufera e altro*, Milano 1957. Si ricordi anche G. APOLLINAIRE, *Le poulpe*, in *Alcools*: « Jetant son encre vers les cieux, / Suçant le sang de ce qu'il aime / Et le trouvant délicieux, / Ce monstre inhumain, c'est moi-même ».

molle con l'unica eccezione del becco corneo<sup>346</sup>; imparentato con le meduse e i molluschi della lirica giovanile. Due tipi già chiaramente contrapposti nel frammento archetipo della serie, destinato all'*Elegia di Mölna* (« bläckfisk som vrider sig på strand... inte den förändligade sepian » « la seppia che si torce sulla spiaggia... non la seppia spiritualizzata »); in *Totemdjur* definiti simbolicamente in relazione all'« abisso infido » (« det lurande djupet ») che attira l'uno e l'altro.

L'imposizione di categorie morali è diretta e pressante. In margine a un manoscritto di TD c'è un appunto cancellato: « Solo l'anima danza così al disopra del male/imparentata col male, libera e inseparabile »<sup>347</sup>; e si sa che antichissima figura dell'anima è, con l'uccello (« uccello sottomarino »), il pesce. Mentre il tipo B si muove, pur nell'attrazione dell'abisso, con relativa indipendenza, congiungendo nella danza il basso e l'alto, il tipo A appare partecipe, se pure « innocentemente »<sup>348</sup>, delle qualità infernali di quell'abisso: tenuto immobile — con la sola facoltà di contorcersi — dalla lotta fra le forze opposte, centrifuga e centripeta, che si scatenava attraversandolo. L'occhio non è semichiuso in un piacere interiore come quello del tipo B, ma spalancato e cosciente, « costruito meravigliosamente e chiaroveggenete ». Esplicito il riferimento a concezioni arcaiche, magiche, del combattimento fra bene e male, « con sfumature ancora ine-

<sup>346</sup> Di « liten papegojmun » (« piccola bocca da pappagallo ») parla *Havstema* (NS) insieme a frammenti inediti conservati in mezzo al materiale per EME (« Du skall linda mina åtta armar... i pergament Du skall ha min lilla papegojnäbb och förvara den i en silverdosa » « Avvolgerai le mie otto braccia nella pergamena... Conserverai in un astuccio d'argento il mio beccuccio da pappagallo »).

Rientrano nel tipo A la seppia di FpS, quella dell'*Elegia*, la medusa di *Fatumeh*, l'altra seppia morente del frammento citato sopra e naturalmente il polipo dell'Acquario di Napoli in TD. Rientrano invece nel tipo B le seppie di *Havstema*, le altre dei frammenti per EME e quelle danzanti di TD.

<sup>347</sup> « Så dansar endast själen över / ondskan / släkt med ondskan, fri och o/skiljbar ».

<sup>348</sup> Lettera a L. Sjöberg, cit. in ER p. 73: « bläckfisken, ett oskyldigt djur ».

splorate»<sup>349</sup>. E tuttavia anche la danza dell'altra seppia è un rito di morte, secondo tutta la simbologia della danza nell'opera di Ekelöf<sup>350</sup>.

7.1. Per un'interpretazione convincente del testo, non è tuttavia sufficiente riferirsi ai riti e ai miti della Gorgone, né al simbolismo genericamente acquatico di distruzione e di rigenerazione, sfruttatissimo in letteratura<sup>351</sup>; e neanche solo alla psicomachia di TD. Simbolo privilegiato nel sistema figurativo di Ekelöf, la seppia si carica certo di tutti questi significati, e degli altri che le associa il suo funzionamento entro una determinata comunità culturale: è Gorgone, è male, è feto, è fallo, è anima e coscienza, è natura, è morte. Tema del testo è tuttavia un'azione di cui il simbolo fa parte, ma che non si esaurisce in esso: lo mette anzi in relazione con altri simboli, stimola e media fra loro la tensione. Il testo racconta una storia, prefigurata in parte dai percorsi del significato sui diversi piani testuali, ripetuta in parte in testi paralleli. Storia di una trasformazione, della seppia in sasso, in una fase dell'opera di Ekelöf che culmina con le grandiose metamorfosi dell'*Elegia*: trasformazione stavolta dichiaratamente allegorica, modello quindi di altre trasformazioni simmetriche da interpretare. Ma quest'allegoria è naturalmente un'allegoria 'opaca', del tipo coltivato dalla letteratura e dalle arti figurative moderne<sup>352</sup>, senza una gerarchia stabile di valori che la fondi, senza un'azione artico-

<sup>349</sup> Ivi: «sitt underbart konstruerade och välseende öga»; «säkert inte utforskade skiftningar».

<sup>350</sup> Cfr. in particolare un commento a *Tag och skriv*, pubbl. in ER p. 54: «Detta är en Totentanz och jag vill minnas att jag har flera skisser till den... Man dansar med döden tätt tryckt mot sin kropp...». («Si tratta di un *Totentanz*, e mi ricordo di averne fatto parecchi abbozzi... Si danza con la morte abbracciata stretta al corpo...»).

<sup>351</sup> Il classico dei classici in tema è naturalmente G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris 1942. Per la Svezia, il classico è A. KJELLÉN, *Diktaren och havet*, Stockholm 1957.

<sup>352</sup> Cfr. A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, London 1967 e G. CLIFFORD, *The Transformations of Allegory*, London 1974, p. 14.

lata, o anche solo congruente: inquietante, dato che mostra ma non connette e non spiega il ripetersi dei fatti su piani analogici diversi: oppressiva, esplorando, come fa, «in terms of commonplace experience»<sup>353</sup> il primato della convenzione<sup>353a</sup> e della costrizione e quindi la solitudine dell'individuo.

7.2. Il primo livello di analogia è quello ontologico, indicato chiaramente dalla costruzione speculare del testo. Come la seppia è destinato anche l'uomo a inaridirsi, svuotarsi delle capacità vitali, a identificarsi con i sassi della spiaggia. Dell'ὕβρις che tenta l'uomo a vedersi come il vertice della scala esistenziale aveva fatto giustizia, nella letteratura occidentale, l'ironica tendenza 'verso il basso' di cui parla Frye<sup>354</sup>, e già la tradizione esopica e l'allegoria medioevale travestono l'uomo da animale; ma nei moderni, Kafka e Orwell, i protagonisti precipitano allo stadio di insetti, di vermi<sup>355</sup>.

Su un altro piano, la biologia aveva rivelato, e la biochimica ormai dimostrato, l'unità profonda che percorre il mondo organico al di sotto della diversità delle specie. «Entre une algue bleue, un infusoire, un poulpe et l'homme, par exemple, quoi de commun? La découverte de la cellule et la théorie cellulaire permettaient d'entrevoir une nouvelle unité sous cette diversité... On sait aujourd'hui que, de la Bactérie à l'Homme, la machinerie chimique est essentiellement la même, dans ses structures comme par son fonctionnement»<sup>356</sup>. E ancora, il riconoscimento delle simmetrie microscopiche permetteva di accomunare fra loro perfino esse-

<sup>353</sup> G. CLIFFORD, op. cit., p. 44.

<sup>353a</sup> Per W. BENJAMIN (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1963, tr. it. Torino 1971 p. 185) l'allegoria moderna si fa, da «convenzione dell'espressione», «espressione della convenzione».

<sup>354</sup> N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton U.P. 1957, tr. it. Torino 1969, p. 204.

<sup>355</sup> A. FLETCHER, op. cit., p. 122. Cfr. anche H. FRIEDRICH, op. cit., p. 197.

<sup>356</sup> J. MONOD, *Le hasard et la nécessité*, Paris, p. 136 (il corsivo è mio).

ri viventi e cristalli. La vecchia e centralissima teoria di Ekelöf sulla continuità fra mondo organico e mondo inorganico doveva a questo punto apparirgli come pressoché dimostrata. « Tout être vivant est aussi un fossile<sup>357</sup> ». E tuttavia le categorie morali, la colpa e la sua riflessività (un residuo della stessa ὄβρις), interferiscono qui pesantemente istituendo un determinismo completamente estraneo a una biologia che teorizza l'imprevedibilità (entro la compatibilità) dei fenomeni, la gratuità, sebbene 'orientata', dei sistemi viventi, l'indifferenza totale della biosfera ai fatti umani<sup>358</sup>.

7.3. Il secondo livello, anch'esso palese nel testo, è l' analogia mitica e culturale: il sacrificio della seppia come rito purificatorio. Ma Ekelöf non è Eliot: legge disincantatamente Frazer e si permette delle ironie sul totemismo e sulle grandi categorie antropologiche<sup>359</sup>. Trasforma, in realtà, quello che avrebbe dovuto essere rito in un massacro insensato, simile a tanti altri massacri, fondato e diretto dal pregiudizio e dall'ignoranza. La fertilità non si recupera, ma si spreca e si spegne: la coazione, nell'uomo, a ripetere mimandola l'agonia della seppia non ha funzione magica<sup>360</sup>, ma tragica e grottesca. La tradizione mitica, si dimostra, è ottusamente fraintesa quando se ne fa strumento di conservazione istituzionale, invece di interpretarla, con maggiore re-

<sup>357</sup> J. MONOD, ivi, p. 203.

<sup>358</sup> J. MONOD, ivi, p. 216: « S'il accepte ce message dans son entière signification, il faut bien que l'homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangeté radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l'univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses espoirs comme à ses souffrances et à ses crimes ».

<sup>359</sup> Cfr. per esempio, alludendo evidentemente al capitolo di Frazer *Eating God (The Golden Bough)*, l'annotazione su un manoscritto di TD: « Jag har aldrig sett mitt Totemdiur i verkligheten. Kanske har jag någon gång till min skam ätit det och befunnit mig illa » (« Non ho mai visto nella realtà il mio animale totemico. Forse, per mia vergogna, l'avrò mangiato qualche volta per starne poi male »).

<sup>360</sup> Cfr. S. FREUD, *Totem e tabu*, tr. it., Torino, 1969, capitolo 4, secondo paragrafo.

spiro, nell'ambito del suo contesto culturale d'origine<sup>361</sup>. Ecco un frammento dai quaderni inediti, datato esattamente in questo periodo<sup>362</sup>:

Sympatetisk magi	Magia simpatetica
Spotta på masken innan du slänger kroken i sjön Så gjorde de i min barndom	Sputa sul verme prima di gettare l'amo nel lago Facevano così quando ero bambino
Så gör de väl än O människa! kulturmska i teknikens ålder Se Frazer f.ö.	probabilmente lo fanno ancora Uomo civilizzato, dell'età della tecnica (vedi Frazer, del resto)
Och Såg man väl ock noga etter skulle man finna samma magi på ett högre plan	E se si cercasse attentamente si ritroverebbe a un livello superiore la stessa magia
i raketer och bomber i partier och kyrkor och Kristi allmänna offerdöd	nei razzi, nelle bombe, nei partiti, nelle chiese e nella morte sacrificale di Cristo per tutti
Och Jonas Svensson Även du är en offerkonung Fritt efter Frazer trots	E anche tu, Jonas Svensson, sei un Re divino da sacrificare (Liberamente da Frazer, sebbene...)

<sup>361</sup> Cfr. un'annotazione nel quaderno AC, 1959-61: « Man måste förutsätta en enhet, låt vara med lokala varianter, i Medelhavskultur. Myterna var sagor som bars omkring av vandrare berättare, flerspråkiga... Vad vi fått och bevarat av detta är typ-myten, kanon-myten, som inte fanns då därför myten var flytande. Därför var också antagligen Homeros, utom diktare, framför allt en normaliserande samlare och samordnare... Själv är jag ett slags samlare av idéer och föreställningar som passar mig och en personifikatör — snarare än normaliserare — av dem (jfr. Picasso) ». (« Si deve presupporre un'unità culturale mediterranea, seppure con varianti locali. I miti erano racconti portati in giro da narratori ambulanti che parlavano più lingue... Quello che ne abbiamo ricevuto e conservato è il mito-tipo, il mito canonico, allora inesistente perché il mito era fluido. Quindi probabilmente anche Omero, oltre che poeta, fu soprattutto un raccoglitore, normalizzatore e coordinatore... Io stesso sono in un certo senso un raccoglitore di idee e raffigurazioni che mi si adattano e un loro impersonatore, piuttosto che normalizzatore [cfr. Picasso] »).

<sup>362</sup> Quaderno AC, 1959-61.

7.4. E finalmente l'analogia cosmologica. Il polipo, nella tradizione occidentale, è simbolo imparentato con la spirale<sup>363</sup> e con la ragnatela: centro mistico da cui si dispiega l'universo<sup>364</sup>. Della ragnatela, come di un'immagine per la struttura della coscienza umana, figura a sua volta della struttura cosmica, si servono nei secoli elettivi di Ekelöf Locke<sup>365</sup>, Montesquieu<sup>366</sup>, Buffon<sup>367</sup>.

Nei quaderni giovanili di Ekelöf torna lo stesso concetto, in termini quasi atomistici e tuttavia con pretese di modernità: la personalità (« l'anima ») è il « punto d'incontro dell'energia convergente delle cellule », la morte è una « decentralizzazione »<sup>368</sup>. Meduseo, trasparente come la cellula protozoica, l'autore-creatore irradia da sé l'universo:

Alla stilar och alla konstarter är tillgängliga för mig	Posso disporre di tutti gli stili e di tutti i generi d'arte
ty jag är fröet, medelpunkten	perché sono il seme, il punto cen-
från vilken alla radier utgår	trale da cui partono tutti i raggi
Jag ser på andra, på världen uti- från	Guardo dall'esterno gli altri e il mondo

<sup>363</sup> Sulla spirale nell'iconografia, per illusione di dilatazione infinita, cfr. E. GOMBRICH, *Art and Illusion*, London 1963, p. 142.

V. anche P. KLEE, *Teoria della forma e figurazione*, tr. it. Milano 1976, I, p. 400: « Spirale. Il problema è nientemeno quello della vita o della morte ».

Sulla spirale simbolo, in E., del divenire e del tempo, « eine ununterbrochene Bewegung zwischen Objekt und Subjekt, eine eigentliche Spiegelbewegung », cfr. C. PERNER, op. cit., p. 136.

<sup>364</sup> A. DE VRIES, *A Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam 1974.

<sup>365</sup> « La toile d'araignée, comme le soleil, est pourvue de rayons. Par conséquent elle n'a pas seulement... une circonférence, elle a un centre, et qui est plus, un centre vivant... La toile d'araignée est formée par un réseau périphérique qui capte et s'annexe un certain nombre d'objets. Mais elle est faite aussi d'une centralité animale et intelligente, où ces objets se trouvent métamorphosés en sensations et en idées ». Cit. in G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, pp. 79-80.

<sup>366</sup> « L'âme est dans notre corps comme une araignée dans sa toile » (ivi, p. 81).

<sup>367</sup> « Un centre où tout se rapporte, un point où l'univers entier se réfléchit, un monde en raccourci » (ivi, p. 82).

<sup>368</sup> *Cahier 1*.

ty världens medelpunkt är utan- perché il centro del mondo è fuo-  
för världen<sup>369</sup> ri del mondo

Ma la proiezione dell'io è anche solitudine, disperazione e insensatezza: la cosmologia aperta, soggettiva (*expansion*, *Klassiskt mästerverk*) è minacciata ad ogni momento di nichilismo<sup>370</sup>. Tuttavia ancora nell'*Elegia* la memoria personale si trasforma in memoria collettiva dal centro di una struttura circolare<sup>371</sup>.

Un celebre libro di G. Poulet studia nella poesia moderna le « metamorfosi del circolo »: l'orizzonte chiuso e claustrofobico di Baudelaire, in forma circolare, mosso dall'energia espansiva come un immenso liquido<sup>372</sup>; il movimento centrifugo, a spirale intorno a un vuoto centrale come dinamica della virtualità per Mallarmé: « l'infinito estratto circolarmente da un centro »<sup>373</sup>, il ventaglio e la danzatrice, l'iperbole<sup>374</sup>, « le jet, l'élan, le jaillissement, l'ardeur d'effusion »<sup>375</sup>. La rosa centro dello spazio e del tempo per Rilke<sup>376</sup>, creazione puramente mentale, e la rosa dantesca di Eliot, ruota del tempo, asse del mondo (« that the wheel may turn and still/be forever still »)<sup>377</sup>.

Anche presso Ekelöf si dimostra reale e forte la tentazione a fare della sua seppia un centro mistico. Ancora in

<sup>369</sup> SpJ, p. 96.

<sup>370</sup> S. BERGSTEN, *Jaget och världen*, cit., p. 169.

<sup>371</sup> p. 205.

<sup>372</sup> G. POULET, op. cit., p. 399: « Rouler, nager, voltiger, voguer sont les termes presque équivalents par lesquels Baudelaire exprime le mouvement de la sensation se prolongeant dans un espace libre ».

<sup>373</sup> J. P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, p. 318.

<sup>374</sup> G. POULET, op. cit., pp. 433 sgg.

<sup>375</sup> J. P. RICHARD, op. cit., p. 186. Sul debito di Ekelöf verso Mallarmé, particolarmente riguardo al simbolo della spirale, cfr. B. WIGFORSS in « BLM » 1963, p. 196, e soprattutto C. PERNER, op. cit., pp. 25, 55, 58 e altrove.

<sup>376</sup> G. POULET, op. cit., pp. 504-7.

<sup>377</sup> G. POULET, ivi, pp. 508 sgg.

un tardo frammento<sup>378</sup> la medusa è assunta a simbolo del tempo. Ma la fase antipoetica spezza per sempre l'illusione della spirale, tanto in tradizione illuministica che nella tradizione più tarda evoluzionista, positivista<sup>379</sup>. La spirale coincide ormai con l'ellisse 'rotta' di *Humpty Dumpty*, intenzionalmente concepita come beffa a *Candide*. Il testo che si è qui letto racconta il movimento opposto all'espansione: la condensazione, il rattrappimento, la pietrificazione, la perdita della fertilità e della vita. E trattandosi di allegoria, è allegoria dell'esaurirsi, nell'universo, della spinta creatrice, dell'inversione definitiva del suo movimento. Il sistema cosmico, come il sistema biologico e quello sociale, ritorna su se stesso, riconfluisce nel suo punto d'origine, si divora e si annulla.

LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

<sup>378</sup> Pubblicato in ER, p. 121 (Cfr. VtU, *Ensam i tysta natten trivs jag bäst*):

Jag sänker mig så långt som till klockjuret, till Maneten:	Sprofondo fino a raggiungere la Medusa, orologio animale:
Flyta! Flyta med tiden, anpassa sig, anpassas	Fluire, fluire col tempo, adat- tarsi, venire adattati
i det ansvar som ansvarlösheten bär, med tidvattnet	nella responsabilità che l'irre- sponsabilità comporta, con l'acqua del tempo
och lika litet disputeras med Tiden, som disputeras med Gud.	e non discutere col Tempo, più di quanto si discuta con Dio.

<sup>379</sup> « Tron på ett organiskt försteg... vad den har gjort oss inskränkta! » (OI, p. 32: « La fede in un progresso organico... fino a che punto ci ha limitati! »).

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

III

4. *Nessi culturali celto-germanici nell'ambito religioso.*

4.0. La presenza di alcuni tratti culturali comuni alle popolazioni celtiche e germaniche era, com'è noto, riconosciuta dagli Antichi. I Moderni si sono spesso smarriti in un'affannosa, quanto spesso vana, ricerca della precedenza cronologica, ovvero dell'« invenzione », dei più notevoli fenomeni culturali che si riscontrano nelle due aree. Nel far questo, hanno anteposto, talvolta, al valore storico di una facies culturale che è stata resa omogenea da un incontro plurisecolare, il probabilismo di ipotesi non storicizzabili per carenza di dati.

Se le testimonianze delle singole aree culturali non sono interpretabili nella loro indipendenza, dobbiamo accontentarci del quadro d'insieme che emerge dal confronto delle due culture.

In conseguenza di ciò, è preferibile operare all'interno delle tradizioni stesse, seguendo prima il dato attraverso il mondo celtico e germanico sia nello spazio che nel tempo, per confrontarlo, quando è il caso, con altre culture, le quali possano illuminarlo nella genesi o nella tipologia.

Se non è concepibile che le culture germanica e celtica possano considerarsi avulse dalle spinte innovative esterne — le quali però qui più che altrove sono adattate al sistema di una società arcaica — è innegabile che esse sembrano reagirvi in pari modo. Per questo, una continua coesione delle loro strutture determina in spazi e tempi fra loro lontani, atteggiamenti espressi pur sempre con una certa coerenza e

identità di base. L'estrema unità di cultura che si è ricostituita attorno all'area del Mare del Nord risponde per l'appunto a questo impulso.

Un aspetto della cultura germanica e celtica, le incisioni runiche e ogamiche, che interessa tanto i linguisti quanto gli storici, dà modo di verificare un certo grado di solidarietà culturale celto-germanica. Vedremo come il problema, in apparenza meramente epigrafico, abbia invece le sue radici nella sfera religiosa.

Il motivo religioso del « legame », del « vincolo », determina dal profondo le strutture di queste due culture. Le rune e gli ogam esprimono, per l'appunto, una fra le possibili situazioni riconducibili alla matrice noetica del « legare ». Altrove, essa si esprime con un diverso aspetto formale, si pensi al latino *religio*, che crediamo sia connesso a *religare*, o all'albanese *besë* 'religione, fede, patto', nel quale è presente la radice \**bhendh-* « legare »<sup>234</sup>.

L'unitarietà di questa concezione religiosa è tale da essere riconoscibile anche quando i tratti culturali comuni celto-germanici saranno suddivisi nelle proiezioni delle fasi storiche. Così nell'ambito dei teonimi e degli epiteti divini ne abbiamo un'ulteriore verifica; anzi riconosceremo come certe denominazioni di divinità comuni alla cultura irlandese e antico-norvegese, riposino sulla lega culturale dell'area del Mare del Nord.

È necessario precisare, comunque, che il nostro scopo è di giungere ad una identificazione linguistica e culturale, e non storico-religiosa; ricorriamo quindi a questo materiale solo come ad un mezzo e non un fine. Per un'adeguata analisi storico-religiosa dei problemi da noi trattati, rimandiamo non tanto alla solita manualistica, quanto soprattutto ai contributi specifici pubblicati nella rivista « Ogam », che la famiglia Le Roux, pur fra tante difficoltà, è riuscita a rendere così specialistica.

Trattiamo, si noti, un tema che solo in parte è compreso nell'area e nella problematica che qui ci siamo po-

<sup>234</sup> Cfr. G. Meyer, *Etymologisches Wörterbuch der Albanischen Sprache*, Strassburg 1891, p. 33.

ste; però, proprio a motivo della solidarietà storica e culturale fra Celti e Germani, esso si presenta come un tutto coerente e non suscettibile di suddivisioni.

Anche quelle caratteristiche le quali, in seconda istanza, si presenteranno precipue della nostra area, puntualizzeranno ancora come la lateralità si interpreti nella totalità.

In appendice trovano posto due integrazioni che ampliano il discorso principale evitando, però, di interromperlo.

4.1. Nel sesto commentario, Cesare, con il suo stile rapido ed essenziale, dà la *interpretatio romana* delle maggiori figure del pantheon gallico. Mercurio è collocato in primo piano: « Deorum maxime Mercurium colunt — huius sunt plurima simulacra, hunc omnium inventorem artium ferunt, hunc viarum atque itinerum ducem, hunc ad quaestus pecuniae mercaturasque habere vim maximam arbitrantur — post hunc Apollinem et Martem et Iovem et Minervam » (B. G. VI, 17).

Nella *Germania*, Tacito riconosce, a sua volta, la divinità somma germanica in Mercurio. Con procedimento retorico, egli sembra ripetere il sintagma cesariano — *Deorum maxime Mercurium colunt* — per distaccarsene però subito in una narrazione del tutto indipendente: « cui certis diebus humanis quoque hostiis litare fas habent. [Herculem et] Martem concessis animalibus placant. Pars Sueborum et Isidi sacrificat » (*Germania* 9, 1-2).

Tuttavia anche l'espressione di Cesare non è indipendente, ma ricalca un modello già erodoteo. A proposito della religione dei Traci, Erodoto nota come essa fosse differenziata per strati sociali, dato che il popolo adorava la triade somma Ares-Dioniso-Artemide, e la classe nobiliare il solo dio Ermete dal quale discendevano e sul quale prestavano i loro giuramenti. Erodoto si esprime su Ermete in questi termini « σέβονται Ἑρμῆν μάλιστα Θεῶν » (*Historiae* V, 7) dei quali, appunto, Cesare, e con lui Tacito, danno l'esatta traduzione.

Riconosciamo dunque nei sintagmi di Erodoto, Cesa-

re e Tacito, le ripetizioni di una medesima formula stilistica propria alla cultura etnografica classica. Ma al di là dell'effetto retorico, crediamo che sia possibile mostrare come le realtà religiose dei tre popoli si commisurassero a una tale formula<sup>235</sup>.

4.2. Non è facile ricomporre la natura del dio Ermete; il senso della sua unità lo si acquista più dalle proiezioni del suo simbolismo e dei suoi riti che da una dottrina organica.

Nell'*Inno* omerico a Ermete si puntualizza la sua funzione di messaggero fra il mondo terrestre e l'infernale (cfr. vv. 572-573):

οἶον δ' εἰς Ἀΐδην τετελεσμένον ἄγγελον εἶναι,  
ὅστ' ἄδοτός περ ἐὼν δώσει γέρας οὐκ ἐλάχιστον.

Ermete è il *solo* messaggero che si rechi nell'Ade da *iniziato*.

La problematica misterica è già tutta presente in questi versi che sanciscono l'epifania dello psicopompo. La sfera psichica è suo totale dominio, come ancora altrove l'*Inno* ribadisce, chiamando Ermete « conduttore dei sogni » (ἡγήτορ' ὀνειρώων, v. 14).

Quale dio dei misteri, Ermete è anche il primo iniziato, colui che ha aperto la via ai misti sottoponendosi a quelle prove che diverranno dopo di lui paradigmatiche. Quale dio delle anime, egli ha una natura fallica ed è collegato ai misteri della fecondazione e rigenerazione. Si rammenti, a questo proposito, come la cultura greca concepisse l'elemento generatore dotato di un'anima e lo raffigurasse talvolta sotto le sembianze di una farfalla<sup>236</sup>. Si possono così intendere i passaggi metaforici greci in ψυχή 'anima' ~ 'far-

<sup>235</sup> L'uso del teonimo *Mercurio* distinto da *Ermete*, vuol sottolineare il riferimento ad una situazione culturale romana.

<sup>236</sup> Cfr. H. Güntert, *Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indog. Sprachen*, Halle 1919.

falla' e φαλλός 'fallo' il cui femminile φάλλαινα denota la 'falena'<sup>237</sup>.

A un mondo senza vie, egli mostra il cammino; in un mondo sterile, egli evoca le nascite: l'umanità è così a lui « legata » in un vincolo che nemmeno la morte può spezzare. La sua mazza, il *caduceus*, era il simbolo della mediazione tra gli dèi e gli uomini, tra la morte e la vita.

Un mitologhema trasmessoci da Cicerone farebbe di Cupido ~ Eros un figlio di Ermete<sup>238</sup>. La natura delle due divinità è, del resto, simile; essa è frammista di elementi psichici, spirituali e fallici. Nel *Convito*, ricordiamolo, Platone attribuisce la paternità di Eros a Πόρος ovvero al 'cammino', che alla luce di quanto detto da Cicerone non si può interpretare che come un epiteto di Ermete.

Un altro dei suoi figli sarebbe stato Eleusi, il fondatore eponimo dei luoghi dei misteri. Ritorniamo così al legame tra Ermete e i culti misterici. I grandi misteri della fecondità o della resurrezione, iniziatici e simbolici, appaiono particolarmente legati alla figura di Ermete, né poteva essere altrimenti. La Dea Primordiale, la Grande Madre, è, sotto diversi nomi e aspetti, madre di anime ed è nel suo regno che Ermete, mediatore e psicopompo, apre i suoi cammini. In tal modo il principio maschile rappresentato da Ermete si reintegra nel primordiale fondamento femminile.

Il mito di Ermete, infine, è come irrigidito nei monoliti itifallici, le « erme », teofanie che proteggevano e fecondavano, l'origine delle quali era rievocata — secondo la narrazione di Erodoto — durante i misteri che si celebravano a Samotraccia (cfr. *Historiae* II, 51)<sup>239</sup>. Ma sempre nello stesso passo, Erodoto dice che i Greci, e primi tra loro gli Ateniesi, avrebbero appreso l'uso delle erme dai Pelasgi.

<sup>237</sup> Cfr. O. Immisch, *Sprachliches zum Seelenschmetterling*, in « Glotta » 6 (1915), pp. 193-206.

<sup>238</sup> Cfr. *De natura deorum*, III, 23,60.

<sup>239</sup> Samotraccia è situata nell'Egeo nord-orientale, fra i Dardanelli e la costa tracia, nelle vicinanze delle isole di Taso, Imbro e Lemno. Il culto misterico di Samotraccia, si ricordi, onorava Cabiro e il figlio Casmilo.



In definitiva, nel mito classico di Ermete sarebbero confluite formanti anelleniche. I suoi legami con l'isola di Samotraccia e con le popolazioni preelleniche — i Pelasgi di Erodoto — lasciano supporre l'esistenza di un proto-Ermete frigio-tracio il quale partecipava già di alcuni caratteri religiosi della civiltà mediterranea.

4.3. Da quanto è stato sinora detto, non desta più meraviglia che la divinità somma presso i Traci fosse Ermete, né che questo dio fosse adorato dalle classi superiori, presso le quali la devozione nei suoi confronti si configurava come salvaguardia del *mos maiorum*.

Un'ultima considerazione su Ermete. La sua sfera psichica includeva anche il piano intellettuale sì da mediare la comprensione tra i membri della società umana. Lo stesso lessema di Ermete, Ἑρμῆς, ricorre in ἐρμηνεῖα 'spiegazione, espressione' o 'lingua'; in ἐρμηνεύς 'interprete', 'araldo', 'traduttore' o anche 'poeta' in quanto la funzione di questi è di svelare i misteri divini (cfr. Platone, *Ione* 534 e, ἐρμηνεύς τῶν Θεῶν); ricorre in altre parole che pur sempre esprimono la medianità che rende possibile ogni comunicazione. in qualunque modo questa venga intesa.

Ermete sovrintende alla funzione di veicolare, di porre sul retto « cammino », le espressioni intellettive, non lasciandosi sfuggire dalla rete dei suoi « legami » nessun aspetto della vita psichica. Egli è, dunque, realmente il « sermonis dator », come ricorda un'iscrizione romana<sup>240</sup>.

4.4. Cesare era, riteniamo, cosciente dell'equazione da lui impostata. Difficilmente poteva essere altrimenti se teniamo presenti le capacità organizzative da lui mostrate nell'impresa gallica che lasciano presupporre un'accurata raccolta di dati e informazioni che, è facile intuire, la sua curiosità intellettuale avrà esteso al di là delle considerazioni d'ordine meramente militare.

<sup>240</sup> Cfr. CIG 5953. Si tenga conto dell'etimologia che associa lat. *sermo* a gr. ἔρμα; cfr. Boisacq, *Dictionnaire étymologique*, op. cit., p. 283.

Se così Cesare attingerà informazioni dalla precedente storiografia e etnografia greca, non avrà certamente mancato di sollecitare rapporti e documentazioni direttamente dalla Gallia la cui provincia meridionale era, come è noto, da più decenni sotto diretta amministrazione romana.

Sappiamo del resto per certo dell'amicizia, oltre che dell'alleanza, che legava Cesare al gallico Diviciaco il quale, è importante rammentarlo, era un *vergobretus* 'magistrato supremo'<sup>241</sup>. Nell'anno 60 Diviciaco era a Roma per chiedere l'aiuto del Senato contro l'invasione di Ariovisto e le trame del fratello, Dumnorige. Oltre che delle incombenze diplomatiche, Diviciaco discuterà di religione e di filosofia con Cicerone, nel probabile tentativo di stabilire con i Romani un rapporto di stima e di fiducia. Cesare potrebbe averlo recepito sin da quei giorni.

La sfera di attività che Cesare attribuisce all'Ermete gallico pur rientrando nello schema classico delle sue funzioni, si rivelerà più avanti come sia tuttavia interpretabile alla luce della cultura religiosa celtica.

Dobbiamo ora ancora osservare come Cesare non tralasci di dire che secondo la dottrina druidica la stirpe gallica discenderebbe dal dio dei morti: « Galli se omnes ab Dite Patre prognatos praedicant idque ab druidibus proditum dicunt » (VI, 18). Qualunque nome avesse in gallico questa divinità infernale, non possiamo non immaginarla che come un'ipostasi di Ermete il quale anche presso i Traci — come già è stato detto — era considerato il capostipite della classe nobiliare.

È notevole che il teonimo usato da Cesare fosse l'arcaico *Dis Pater* e non *Pluto*, denominazione di origine greca che ai suoi tempi aveva oramai il sopravvento nel pantheon romano. Non resta da credere se non che Cesare abbia qui ripreso un'interpretazione romana fissatasi nella formu-

<sup>241</sup> Carica allo stesso tempo politica e religiosa; sulla figura del *vergobretus*, cfr. comunque oltre § 4.9. Cicerone riferisce che Diviciaco era un druida (cfr. *De divinatione* I, 40).

la *Dis Pater* con il senso di « dio gallico dei morti » elaborata, forse, dai *provinciales* della Gallia meridionale e conservatasi intatta grazie alla lateralità geografica e culturale.

4.5. L'archeologia e l'epigrafia gallo-romana confermano la diffusione del culto di Mercurio. Quanto alla sua identificazione con una divinità del pantheon gallico, si tende generalmente a riconoscere in *Teutates* o, più spesso, in *Lug-* la divinità suprema di esso. La nostra soluzione emergerà nel corso della discussione che segue; per ora basta notare che il problema non è di facile e immediata impostazione.

Il Mercurio della *Germania*, e non vi sono dubbi in proposito, è da identificarsi con Odino. Gli argomenti che possono motivarlo provengono dalla tradizione medievale germanica<sup>242</sup>, dalla credenza popolare tedesca in un araldo infernale dal nome *Wode*, che continua l'antico tedesco *Wuotan* 'Odino'<sup>243</sup>, dall'assunzione nel calendario germanico del latino *Dies Mercurii* come « giorno di Odino »<sup>244</sup>, dalla morfologia religiosa che nella funzione di *deus omnisciens* individua nelle diverse culture Ermete ~ Mercurio e Odino<sup>245</sup>.

Ma l'immagine di Odino come di un dio « legatore » dell'umanità balza evidente se si considera l'istituzione del

<sup>242</sup> Cfr. per es. la *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono (I, 9), dove si afferma che Odino corrisponde a Mercurio e a riprova si ricorda che i Germani ritenevano che il loro dio provenisse dalla Grecia.

<sup>243</sup> Il demone *Wode* è noto in una vasta area geografica tedesca, e la schiera che lo segue è chiamata *Wudes Heer* 'l'esercito di Odino'; cfr. sull'argomento K. Helm, *Wodan, Ausbreitung und Wanderung seines Kultes*, in « Giessener Beiträge zur deutschen Philologie » 85 (1946), p. 16.

<sup>244</sup> Cfr. l'ingl. *Wednesday*, derivato dall'ags. *wōdnes dag* o il danese e norvegese *onsdag* derivanti dall'ant. nordico *Oðins dagr*. Il tedesco *Mittwoch* è quindi da valutare come una formazione ecclesiastica più tarda che ha avuto la meglio sull'ant. a. ted. *Wuotanestac*.

<sup>245</sup> Cfr. R. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, Torino 1955.

*comitatus*, di cui parla Tacito, e delle altre associazioni politico-religiose di cui si ha notizia.

Odino figura in queste organizzazioni come il mediatore tra il mitico e il reale, tra il regno dei vivi e quello dei morti. Il dio che guida la schiera celeste degli *Einherjar* è anche il sovrano del *comitatus* terreno dei suoi fedeli.

O. Höfler aveva già diffusamente discusso sulle associazioni germaniche, mostrando il loro legame con il culto dei morti<sup>246</sup>. Anche se non si può seguire completamente Höfler nella sua ricostruzione dell'esoterismo germanico, non stentiamo a credere che gli iniziati a queste cerimonie tendessero all'unione mistica — probabilmente mediante pratiche sciamaniche — con i loro antenati, sì da formare un vincolo insolubile con i membri della propria stirpe.

Sappiamo, sempre da Tacito, dei voti e delle cerimonie alle quali i Catti si sottopongono per raggiungere la gloria in guerra (cfr. *Germ.* 31). Paolo Diacono riferisce di voti simili presso i Sassoni (cfr. *H. Lang.* III, 7). R. Much nota come un rito di iniziazione possa fare da surrogato ad un'impresa bellica non compiuta<sup>247</sup>. Sappiamo di azioni simboliche o di sacrifici di animali che presso vari popoli assolvono tale funzione espiativa o augurale. Le colpe o le mancanze contro la società sono peccati contro il dio.

Le associazioni nordiche animalesco-divine dei *Beserkir*, *Ulfhednar* o *Hjadningar*, sono alcune delle poche denominazioni di questi *comitatus* che sono giunte a noi. La letteratura nordica antica ci offre però un'ulteriore possibilità di riflessione. È noto il *topos* della morte dell'eroe decretata da Odino che pur figura come suo protettore; si ricordi il destino di *Sigurðr* o di *Haraldr Hilditönn*. Fin qui si è ritenuto che tale decreto sia un atto di tradimento da parte del dio non alieno, del resto, da azioni di tale tipo. Ma se si considera la funzione di mediatore di Odino, non stupirebbe ritenere

<sup>246</sup> Cfr. O. Höfler, *Kultische Geheimbünde der Germanen*, I, Frankfurt a.M. 1934.

<sup>247</sup> Cfr. R. Much, *Die Germania des Tacitus*, Heidelberg 1967<sup>3</sup>, p. 392.

che il devoto del dio riuscisse in tal modo ad effettuare un passaggio dimensionale, entrando così a far parte del *comitatus* ultraterreno degli *Einherjar* e tenersi pronto alla lotta escatologica per il riscatto di Baldr, il figlio di Odino. Di Harold e della sua famiglia sappiamo dall'Edda che essi erano eroi consacrati agli dèi (cfr. *Hyndloljóð* str. 28 v. 116: *þeir vóro gumnar goðom signaðir*).

4.6. Il carattere di divinità « vincolante » che è primario in Odino, traspare ancora dal racconto di Tacito del bosco sacro dei Semnoni dove, oltre alla celebrazione degli *horrenda primordia*, si compiva un'altra azione cultuale: « nemo nisi vinculo ligatus ingreditur, ut minor et potestatem numinis prae se ferens. Si forte prolapsus est, attolli et insurgere haud licitum: per humum evolvuntur » (*Germania* 39,7-10). Sia che si intenda, con il Pettazzoni, un'ordalia<sup>248</sup> o con De Vries un atto penitenziale<sup>249</sup>, non si può non riconoscere che lo stesso legamento a fini religiosi ritorna con il *herfjoturr* 'legame dell'esercito' che poteva stringere, materialmente e simbolicamente, tra loro i combattenti della stessa tribù<sup>250</sup>. Lo stesso dio che in guerra tiene a sé legate le schiere, in pace le giudica e le punisce, vigile su chi perisce e chi si salva, su chi è colpevole e chi giusto, perché tutti sono generati da lui. È il *regnator omnium deus*, come dice Tacito, che vigila sulla selva dei Semnoni e soltanto Odino, *Alföðr* 'padre di tutto', capostipite nelle genealogie germaniche, può curarsi tanto del suo popolo.

4.7. Se a questo punto il Mercurio di Tacito offre non dubbie testimonianze sulla sua natura di dio « legatore », l'affermazione di Cesare non ha trovato ancora che un generico riscontro nella cultura gallica non sufficiente per

<sup>248</sup> Cfr. R. Pettazzoni, *Regnator Omnium Deus*, in « Studi e Materiali di Storia delle Religioni » 19-20 (1943-46), pp. 142-156.

<sup>249</sup> Cfr. De Vries, *Altgerm. Religionsgeschichte*, II, Berlin 1956<sup>2</sup>, p. 34.

<sup>250</sup> Nel nome della valchiria *Herfjotur* si ha la personificazione di tale nozione.

altro — bisogna ammetterlo — a garantire la supposta veridicità della sua narrazione.

La verifica della attestazione di Cesare la riconosciamo, o meglio, la ricostruiamo da un brano di Luciano di Samosata. In un *Discorso*, Luciano ci dà una preziosa informazione, appresa direttamente su suolo gallico, circa una rappresentazione di divinità autoctona, il dio "Ογμιος, che egli interpreta come la resa gallica di Ercole.

Il brano di Luciano, in traduzione, è il seguente<sup>251</sup>:

I Celti chiamano Ercole con il nome di *Ogmios* nella loro loquela nativa, e lo rappresentano in un modo particolare e peculiare. Per loro, egli è molto vecchio, calvo quasi del tutto — se non fosse per dei capelli che ancora si attardano, ma completamente grigi, comunque — la sua pelle è grinzosa, bruciata fino a sembrare conciata, come un vecchio lupo di mare. Penseresti che sia un Caronte o un Giapeto del Tartaro, tutto fuorché Ercole. Eppure, nonostante le sue apparenze, è equipaggiato come Ercole: è abbigliato con la pelle del leone, ha la clava nella mano destra, la faretra a lato, la sinistra mostra un arco teso; insomma è proprio Ercole. Pensavo quindi che i Galli avessero commesso questa offesa nei confronti del dio Ercole, proprio in odio ai Greci, che essi avevano intenzione di punirlo mediante la raffigurazione pittorica, per aver egli violato il loro paese in cerca del bestiame di Gerione, quando visitò la maggior parte delle nazioni occidentali. Ma non ho ancora detto quello che più colpisce in questa figura: quel vecchio Ercole trascina dietro di sé una gran folla di uomini che sono tutti legati per le orecchie. I suoi legami sono catene di foggia delicata, di oro e ambra, che somigliano alle migliori fra le collane. Ebbene, benché legati da lacci così sottili, gli uomini non pensano di scappargli — e lo avrebbero fatto facilmente — e non puntellano i piedi né si volgono in direzione opposta a quella presa da Ercole. Invece, essi lo seguono fedelmente e con gioia, applaudendo la loro guida e facendogli vicini, tengono la fune rilassata nel tentativo di sorpassarlo. Sembrerebbe di offenderli se li si lasciasse andare! Ma fatemi dire senza indugio quella che, a parer mio, è la cosa più strana di tutte. Il pittore siccome non aveva dove attaccare le estremità delle catene, perché la destra di Ercole aveva già la clava e la sinistra l'arco, forò la punta della lingua del dio e così lo ha rap-

<sup>251</sup> Cfr. dai dialoghi *Heracles* 1-6.

presentato mentre trascina gli uomini in quel modo! Inoltre, egli ha la faccia girata verso i prigionieri e sorride loro.

Rimasi davanti a questa immagine a lungo assorto, domandandomi, riflettendo alquanto incollerito, quando un Gallo che stava vicino a me, colto nella nostra letteratura, come anche dimostrava il suo eccellente greco, nonché versato anche nelle tradizioni indigene, mi disse: « Interpretarerò io per voi l'enigma della figura, straniero, dal momento che mi sembrate alquanto confuso e urtato a vederlo. Noi Celti non ci accordiamo con voi nel ritenere che Ermete sia il dio dell'eloquenza. Noi la identifichiamo con Ercole, perché questi è molto più potente di Ermete. E non siate sorpresi che Ercole sia rappresentato come un vecchio, perché l'eloquenza può mostrare il suo pieno vigore solo nella piena età, se i vostri poeti sono nel giusto quando dicono...

4.8. L'immagine vista da Luciano, si sarà già notato, illustra sino nei minimi dettagli le funzioni di un Ermete psicopompo. Ὁγμῶς è rappresentato come un vecchio, la sua pelle è grinzosa e bruciata, come se fosse un abitante degli inferi; lo psicopompo, per natura al di fuori del tempo, ma che in sé consuma il tempo dei viventi, non può presentarsi all'immaginazione dell'artista che come un vecchio, tanto più che una qualità di Ὁγμῶς è la saggezza la quale secondo i canoni tradizionali è collegata all'età avanzata. Del resto il carattere gagliardo che traspare dalla figura del dio gallico mal si associerebbe ad un invecchiamento organico. Fra il dio e la schiera che lo segue si nota una rispondenza e un'adesione totale, tanto che le catene che li avvincono sembrano monili d'oro e di ambra; torna qui alla mente il *vinculum* di cui parla Tacito. Per Luciano, comunque, il legame che si stabilisce tra Ὁγμῶς e i suoi adepti è un incantamento prodotto dall'eloquenza del dio che, come Ermete, presiede alla sfera comunicativa; come spiega lo stesso filosofo gallico, Ὁγμῶς ~ Ercole sarebbe infatti una « interpretatio celtica » di Ermete.

Si noti, comunque, che nella cultura greca si riconosce una certa speculazione sulle premesse religiose della possibilità alla comunicazione; si comprende facilmente, del resto, che i procedimenti psico-linguistici che sottostanno alle espressioni verbali, evocassero una medianità reli-

giosa la quale riuscisse a collegare il prodotto dell'operazione articolatoria del parlante con i meccanismi di decodificazione dell'ascoltatore.

L'immagine della catena fra la lingua e l'orecchio, come impiegata da Luciano, si riporta ad una concezione di tale genere. Ancora altrove nella letteratura ellenistica la ritroviamo in modo più esplicito; ricordiamo Filone, per il quale il θεῖος λόγος il 'discorso divino' è sia δεσμὸς τῶν ἀπάντων 'legame fra tutte le cose' che μεσίτης 'mediatore'<sup>252</sup>. Non è privo di interesse il fatto che μεσίτης corrisponda esattamente a un epiteto dato da Plutarco al dio iranico Mithra, la cui funzione, è dimostrato, è fondamentalmente quella di « mediare »<sup>253</sup>.

Tutto si direbbe chiarito, tuttavia resta ancora da spiegare perché Ὁγμῶς sia stato interpretato come Ercole e non come Ermete.

4.9. Possiamo riconoscere in due fenomeni culturali le cause che, indipendentemente, avrebbero potuto determinare nel racconto di Luciano la sostituzione di Ermete.

Se si tratta di un mutamento esterno alla cultura gallica, ovvero di un cambiamento nei termini dell'interpretazione classica, Luciano — o meglio la cultura greca prima di lui — rifacendosi all'episodio razionalista della « fondazione » della Gallia e del suo popolo da parte di Ercole, avrebbe di conseguenza sostituito il teonimo dell'interpretazione più antica, Ermete, con quello del dio maggiormente legato alle vicende galliche, Ercole.

Ma è molto più verosimile che la testimonianza di Luciano rispecchi fedelmente proprio un mutamento strutturale interno alla religione gallica dovuto, è da presupporre, ad uno sconvolgimento sociale prodottosi negli ultimi decenni dell'indipendenza nella società gallica dove secondo uno sviluppo che conosciamo bene dall'equivalente evoluzione

<sup>252</sup> Cfr. Filone, *De profugis* I, 562.

<sup>253</sup> Sull'argomento cfr. W. Belardi, *Studi Mithraici e Mazdei*, Roma 1977, soprattutto p. 32 sgg.

nei sistemi politici di tante civiltà mediterranee, il regime monarchico originario era stato quasi ovunque sostituito da un governo oligarchico<sup>254</sup>. La costituzione politica della tribù degli Edui, sulla quale disponiamo di maggiori notizie, mostra un'esperienza molto avanzata. Il comando supremo era tenuto da un *vergobretus*, magistrato che conservava ancora alcune delle prerogative dell'antico *-rīx* 're', ma che restava in carica solo per un determinato numero di anni senza potere, in quel periodo, esercitare alcuna mansione militare né affidarla a un consanguineo. Il potere militare restava, invece, nelle mani degli altri membri dell'oligarchia, creando così gli squilibri che è possibile immaginare e dei quali Cesare spesso riferisce<sup>255</sup>.

Se consideriamo ora questa evoluzione politica da un punto di vista funzionale, diremo che la tradizionale struttura gerarchica della società celtica rappresentata, secondo la formula data da Cesare stesso, dai *druides/equites/plebs*<sup>256</sup> — ovvero dalla classe « regale-giuridico-sacerdotale », dalla classe « militare » e dalla classe « pastorale-agricolo-artigianale » — si stava, o si era già, tramutata nel sistema bipolare *equites ~ druides/plebs*.

Tale sconvolgimento sociale non poteva non produrre immediati effetti sull'organizzazione religiosa strettamente collegata alla struttura statale. In conseguenza, gli dèi del secondo livello, per esprimersi secondo i termini dell'ideo-

<sup>254</sup> All'epoca di Cesare troviamo solo Teutomato e Moritasgo che in Gallia ancora conservano il titolo di re. Se Vercingetorige riuscirà a concentrare il potere e farsi proclamare re ancora nel 52, è solo a motivo della situazione di emergenza del momento. Crediamo comunque che piuttosto che di assunzione di regalità — intesa nei suoi attributi giuridici e sacrali — si debba parlare di istaurazione della tirannide.

<sup>255</sup> Ricordiamo gli intrighi di Dumnorige presso gli Edui, di Celtillo presso gli Arverni, di Orgetorige presso gli Elvezi. Essi disponevano sovente di eserciti personali e miravano a unificare nella propria persona le cariche militari e civili.

<sup>256</sup> Questa ripartizione sociale di eredità indoeuropea (cfr. per es. in India la divisione in *brāhmaṇa*, *kṣatriya*, *vaiśya*) è ancora operante nella società irlandese che conosce il *fili*, *flaith* e *bó aire*.

logia tripartita del Dumézil, avrebbero preso il sopravvento su quelli del primo. Nel nostro caso, Mercurio avrebbe fatto posto a Ercole.

4.10. Dati questi termini, una *interpretatio* del pantheon gallico tentata da uno straniero nel primo secolo avanti Cristo, poteva variare a seconda della fonte o dell'informatore prescelto. Nel caso di Cesare, non ci possono essere dubbi che non solo gli storiografi greci da lui seguiti, ma anche Diviciaco, lo raggiugliassero su di uno stato di cose riferentesi al passato o che si sperava di potere ancora conservare. Ricordiamo, infatti, che Diviciaco, chiamato druida da Cicerone, e detentore della massima carica giuridica, poteva solo appartenere alla classe dei *druides*.

La confusione che abbiamo avvertita nell'interpretazione di *Ἄγχιος* si estende, come è logico aspettarsi, anche altrove; si considerino i *Commenta Bernensia* a Lucano che identificano il dio gallico *Teutates* 'padre della tribù' con Mercurio in un passo e con Marte in un altro; ovvero gli epiteti gallo-romani attribuiti a Marte che si riportano tanto alla sfera eroico-militare del secondo livello — cfr. *Caturix* 're della battaglia', *Iovantucarus* 'che ama la gioventù' *Segomoni* 'al vincitore' — quanto alla sfera della sovranità religiosa del primo livello — cfr. *Albiorix* 're del mondo', *Rigisamo* 'al regalissimo', *Leucetius* 'folgorante' o lo stesso *Teutates* 'padre della tribù'.

In definitiva, avvertiamo nelle interpretazioni greco-romane o del periodo gallo-romano una costante contaminazione e confusione fra le figure di Mercurio e Marte~Ercole che, a nostro avviso, sono motivate dalle mutate condizioni politiche e sociali.

La Gallia, comunque, non era isolata in questo processo di rinnovamento politico. La situazione della Germania antica, quale appare già in Tacito, mostra che tale evoluzione aveva interessato una vasta area dell'Europa centrale, ed è ancora perseguibile presso i popoli germanici quando invece la precoce colonizzazione romana impedisce di vedere in Gallia il suo naturale sviluppo.

Se si confrontano, quindi, i dati germanici con quelli

celtici, possiamo visualizzare nelle sue linee essenziali l'intera evoluzione nelle strutture del potere presso i popoli celtico-continentali e germanici.

4.11. Questo momento di evoluzione politica testimoniato da Cesare e già compiuto all'epoca di Tacito dal quale deriva una « laicizzazione » della sfera della sovranità, potrebbe essere definito come di crisi della « regalità sacra ».

La sacralità del re aveva come attributi essenziali la giustizia, la vittoria, e la prosperità ~ fecondità<sup>257</sup>; egli si poneva quindi come mediatore tra la divinità e il suo popolo diviso ordinatamente nelle caste. Come per Ermete, il suo simbolo era la mazza di araldo — prototipo del moderno scettro — l'epiteto regale indiano *daṇḍadhāra* 'portatore di scettro' ne è una chiara allusione, e sappiamo dell'importanza che la mazza regale aveva anche in Grecia e in Irlanda. Come Ermete, il re aveva il compito di indicare ai sudditi il cammino, per finalità pratiche e religiose allo stesso tempo; gli epiteti indiani *dirgha-bāhu* e *mahā-bāhu* 'dal braccio lungo', l'impossibilità del dio-re irlandese *Núadu* di regnare una volta privato della mano, si riportano a questa concezione. A Roma il *rex sacrorum* era incaricato di *regere sacra* e *regere fines*. L'Irlanda ha conservato fino alle soglie della cristianizzazione la sacralità della figura del re; la verità del re porta benessere al suo popolo, il re si unisce in un matrimonio mistico alla dea Irlanda garantendo fertilità al suolo, il re è rigenerato dalla pietra fallica di *Fál*, il re deve attenersi a tutta una normativa di ingiunzioni religiose e tabu, ovvero è « legato » più di ogni altro uomo perché ogni sua minima trasgressione produce disgrazie alla tribù, il re è *día talmaide* 'dio in terra'.

Le nozioni con le quali le lingue indoeuropee hanno

<sup>257</sup> Cfr. A. M. Hocart, *Kingship*, Oxford 1927. Sulla regalità in Irlanda, rimandiamo a M. Draak, *Some Aspects of Kingship in Pagan Ireland*, in *La regalità sacra*, pp. 651-663; D. A. Binchy, *Celtic and Anglo-Saxon Kingship*, Oxford 1970; M. Dillon, *Celts and Aryans*, Calcutta 1975, pp. 95-124.

espresso il lessema per « re » si riconoscono, infatti, nell'idea del « porre in linea retta »<sup>258</sup> o dell'« indicare, tendere la mano »<sup>259</sup> per la radice *\*reǵ-* (dalla quale si hanno il lat. *rēx*, il gallico *-rīx*, l'irlandese *rí*, l'ant. indiano *rājā* etc.); nell'idea del « generare » come nella radice *\*ǵen-* (dalla quale si hanno il got. *kindins* e le altre forme germaniche derivate da *\*kuningas*), o nel lessema ittita *ḫaš-* (che compare in *ḫaš-šuš* 're'); nell'idea del « dare protezione » come nel greco e nel frigio *Φαναξ*. Da questa stessa sfera nozionale derivano gli epiteti di alcune divinità — delle quali il re è, infatti, il rappresentante sulla terra — e la più comune parola indoeuropea per padre *\*patēr* (probabilmente da *\*pā-* 'proteggere'), essendo il re il primo padre del suo popolo.

Presso gli antichi Germani questo stato di cose, presupponibile per le fasi preistoriche, è già mutato in epoca protostorica, quando la massima istituzione sacrale diviene l'assemblea giuridico-militare, il *Þing*. In questo modo alla sacralità del singolo si oppone quella della società suddivisa in *comitatus* 'Männerbünde'; nella sacralità, alla prima casta si sostituisce la seconda; alla figura del re che in un certo modo è al di sopra delle classi, si contrappone la casta militare; il *deus omnisciens* della prima funzione si colora sempre più di un carattere militaresco e diviene il *Mars Thingsus* dell'iscrizione batavica su suolo britannico<sup>260</sup>.

Il popolo in armi godeva di dignità sacrale, « vincolato » direttamente con la divinità e partecipe delle sue grazie nella giustizia, nella vittoria e nella fecondità. Là dove il reggimento monarchico ancora sussisteva, il re era eletto diretta-

<sup>258</sup> Così Ernout-Meillet, *Diction. étym.*, op. cit., p. 568 sg.

<sup>259</sup> Cfr. J. Gonda, *Semantisches zu idg. reǵ- 'könig' und zur Wurzel reǵ- ('sich aus)strecken'*, in « Kuhn's Zeitschrift f. vergl. Sprachforschung » 73 (1955-6), pp. 151-167. L'interpretazione del Gonda puntualizza un momento della funzione regale cogliendolo in un preciso atto sacrale e giuridico.

<sup>260</sup> Anche *dies Martis* latino è reso in molte lingue germaniche come « giorno del Thing »; cfr. medio b. ted. *dingesdach*, medio ol. *dinxendach*, e forse con la solita alterazione tabuistica, ted. *Diens-tag*. Al contrario l'ant. nordico ha *Týsdagr* 'giorno di Týr'.

mente dal Thing, *primus inter pares*, fornito di funzioni solo rappresentative <sup>261</sup>.

4.12. Secondo i termini dell'analisi di Dumézil <sup>262</sup>, l'equilibrio interno al livello della sovranità sarebbe stato sconvolto da questo aumento di potere della casta dei guerrieri, che avrebbe portato qualifiche più marziali in Odino ~ Mercurio, e alla completa « militarizzazione » del dio del diritto *Týr*, che infatti viene interpretato come Marte. Già il de Vries aveva avvertito come, data la situazione politica ora descritta, non potesse più esservi contraddizione tra il concetto di « dio delle battaglie » e quello di « dio del diritto », dal momento che l'assemblea deliberante equivale, fisicamente e strutturalmente, all'esercito combattente <sup>263</sup>. Il « giudizio delle armi », lo *Schwertding*, tipico della cultura germanica si inserisce in questo quadro politico-culturale.

Come si nota, le condizioni della Gallia ai tempi di Cesare non sembrerebbero molto dissimili da quelle che si presuppongono per la Germania.

Ma forse le costituzioni delle tribù galliche erano meno stabili delle germaniche, ovvero la crisi profonda della Gallia del primo secolo aveva sconvolto gli ordinamenti, fatto sta che le corporazioni guerriere galliche — i *clientes*, come li chiama Cesare, o i *soldurii* in Aquitania — non potendo riversare le loro mire espansionistiche all'esterno dati i più forti vicini, rappresentavano una continua e minacciosa presenza all'interno della loro stessa tribù <sup>264</sup>. Ciò che è loro

<sup>261</sup> Sul problema della regalità sacra presso i Germani, O. Höfler, *Der Sakralcharakter des germanischen Königtums*, in *La regalità sacra*, op. cit., pp. 664-701; per un'accurata storia della questione e altre considerazioni sugli sviluppi particolari della monarchia nella Scandinavia antica, cfr. C. Albani, *L'istituto monarchico nell'antica società nordica*, Firenze 1969.

<sup>262</sup> La teoria di G. Dumézil ritorna in parecchi dei suoi scritti, cfr. per es. *Les Dieux des Indo-Européens*, Paris 1952.

<sup>263</sup> De Vries, op. cit., II, p. 13 sg.

<sup>264</sup> Il corporativismo militare e religioso che qui abbiamo messo in luce presso i Germani e i Galli, era una istituzione indoeuropea. Ricordiamo, per esemplificare, i Mamertini, dell'Italia antica, i *fiana*

vietato dalla costituzione, è preso con la violenza, sino a tentare di instaurare l'assolutismo e la concentrazione dei poteri giuridico-militari. Se la legge impedisce a Dumnorige di prendere il potere in quanto è fratello di Diviciaco, egli si circonda di schiere armate, si crea un vasto consenso popolare, stringe relazioni diplomatiche con le tribù galliche vicine, tenta infine il colpo di stato.

Se la legalità sta dalla parte di Diviciaco, la sagacia politica è senz'altro con Dumnorige, il quale doveva avere intuito la debolezza della costituzione gallica, il suo carattere di compromesso tra i vecchi e i nuovi tempi, e la necessità di superare quello stadio di intermezzo politico. Cesare lo definisce uomo di *summa audacia* e *cupidum rerum novarum* (B.G. I, 18), espressioni che sogliono riferirsi agli insofferenti in politica, ai rivoluzionari.

Si osservi, infine, come la bipolarità della prima funzione, giuridico-sacerdotale ~ civile, sia espressa dai nomi dei due fratelli; *Diviciacus* è il 'divino' (<\*deivo-), *Dumnorige* è il 're profondo' ovvero il 'grande re' (cfr. ant. irlandese *domain*, gallese *dwfn* 'profondo') <sup>265</sup>. Era forse una consuetudine gallica preservare nell'onomastica il ricordo delle funzioni della casta; se è vero che un antropónimo non illustra immediatamente le funzioni, nondimeno esso può provenire soltanto da un ambiente che ha conosciuto, o conosce, queste funzioni. Ma i due fratelli non hanno più potuto conservare la bipolarità alla quale per origine erano destinati; oramai la sacralità non risiedeva più nel diritto, ma nelle sole armi.

dell'Irlanda — che hanno dato vita a un intero ciclo letterario che si ispira alle loro avventure — i *k'ajk'* dell'Armenia — che sono entrati anche nella tradizione giorgiana (hanno una parte nel romanzo « L'uomo dalla pelle di tigre »), e osseta. Per il mondo ario rimandiamo allo studio di S. Wikander, *Der arische Männerbund*, Lund 1938. — Il Medio Evo germanico ha ancora preservato confraternite militari, delle quali gli ordini cavallereschi sono i rappresentanti più noti.

<sup>265</sup> Cfr. anche Chr. J. Guyonvarc'h, *Gaulois DIVICIACUS et DUMNORIX* « le divin » et « le rois », in « Ogam » 12, 4-5 (1960), p. 312.

4.13. Le società in armi dei Celti e dei Germani portano ad articolare su due livelli la funzione guerriera. Dal punto di vista della struttura religiosa, lo slittamento della divinità guerriera (Marte) verso il primo livello, ha lasciato un vuoto sul secondo livello che doveva essere colmato per necessità di sistema. Compare allora la figura del dio-eroe, prototipo del Sigfrido o dell'Orlando dell'epopea germanica e franco-romanza. Nella *interpretatio* classica, naturalmente, già a partire da Tacito, il dio-eroe non poteva essere che Ercole.

I membri delle fratrie germaniche non cantano le imprese di Týr ~ Marte, ma di Þórr ~ Ercole, il prototipo dell'eroe: « Fuisse apud eos et Herculem memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt » (*Germ.* III, 1). È stato notato da Dumézil come nella letteratura scandinava Týr non compaia mai impegnato in combattimenti<sup>266</sup>; egli resta, quindi, lontano dal guerriero germanico, un astratto dio del giudizio e del diritto. La fratria, però, ha bisogno di un dio personale, del quale si conoscano gli avvenimenti e al quale ci si possa ispirare; si sviluppa l'idealizzazione dell'eroe il quale, assunto a divinità, fa come da mediatore tra il guerriero e Týr.

Questa vera e propria religione di Ercole dovette godere di ampia diffusione verso il II e III sec. anche sui territori della Germania romana e delle Gallie, non solo per la conservazione di tratti religiosi precedenti all'occupazione romana, ma anche per l'ininterrotta fede nel dio-eroe da parte delle fratrie germaniche e confederate dei Romani. Tanto che l'imperatore Postumo, usurpatore che mirava alla creazione di un regno gallo-germanico (258-269), invocava la protezione del dio Ercole, rivelandoci così l'ininterrotta e solida testimonianza di culto rivolta a questo dio ancora in epoca romana<sup>267</sup>.

<sup>266</sup> Cfr. G. Dumézil, *Les dieux des Germains*, Paris 1959.

<sup>267</sup> Sul culto di Ercole in Germania, cfr. E. Norden, *Die Germanische Urgeschichte in Tacitus Germania*, Stuttgart 1959<sup>4</sup>, p. 171 sgg.

4.14. Le condizioni religiose, culturali e politiche erano favorevoli, dunque, perché nella Gallia conosciuta da Luciano, Ermete psicopompo fosse considerato un Ercole con tutte le caratteristiche di uno psicopompo.

Tuttavia Luciano si sofferma soltanto sull'aspetto intellettuale del dio Ὀγμῖος, notando il « legame » stabilito dalla sua eloquenza; né ciò può destare meraviglia, se si considerano gli interessi del retore greco.

Abbiamo altri due documenti provenienti dall'area culturale gallo-romana nei quali ricompare la nostra divinità. Una tavoletta plumbea trovata a Bregenz nel 1865 riporta sulla faccia anteriore il testo seguente<sup>268</sup>:

« Domitius Niger et Lollius et Iulius Severus et Severus Nigri ser(v)us adve[rs]ar(ii) Bruttae et quisquis adversus itam loqu(i)t(ur) omnes par [ea]tis »

e sul retro:

« [ro]g(o) vos omnes [q]ui illi malum [pa]ratis dari.. dm. o, dari O[g]mio, a[bs]umi mort[e] ..t..nti et Nige[r].. dim.. o.. Valerium.. a et Ni[g]er ».

Nel 1930 fu portata alla luce, sempre a Bregenz, un'altra tavoletta plumbea letta da R. Egger nel seguente modo<sup>269</sup>:

« de(fig)o AMC. ea(m) re(m) i(m)ple(v)id D(is) p(at)er ad era(m) Ogm(i)us salute(m) cur talus re[n(es)] anum genital(ia), c.. m auris cest<h>ula(m) utens(ilia) dav(it) ispiridebus — ac ovediu(nt) aei — ne quiat nubere, ira de[i] ».

Ogm(i)us è qui invocato perché agisca sul fisico o sui beni della persona che si intende « legare »; il dio di queste *defixiones* può costringere a proprio piacimento. Il contenuto di queste tavolette chiarifica pienamente le perplessità che Luciano, e noi insieme con lui, aveva espresso davanti all'immagine di Ὀγμῖος; egli non è soltanto un dio dell'eloquenza, ma un dio del « legame », che può tutto su chi ha generato. Per dirla con lo Egger, egli è « der keltische Totenführer », lo psicopompo celtico<sup>270</sup>.

<sup>268</sup> Cfr. *CIL* III 11882.

<sup>269</sup> R. Egger, *Aus der Unterwelt der Festlandkelten*, in « Wiener Jahreshfte » 35 (1943), p. 114 sgg.

<sup>270</sup> Egger, op. cit., p. 127. Sulla figura di Ogm(i)us e la sua equivalenza con Ermete, cfr. anche F. Benoit, *L'Ogm(i)us de Lucien et*



La funzione del « legame » in Ὀγμιος deve essere, dunque, intesa come plurivalente, ovvero definibile a seconda dell'aspetto assunto dal dio. Sappiamo oramai che egli è un conduttore di uomini, ma anche di anime, un araldo divino che mostra il cammino a lui ben noto; assimilato a *Dis Pater* — e si noti come l'area gallo-romana abbia conservato l'antica funzionalità di questo dio, come già dimostrava Cesare — Ὀγμιος è il padre divino, primo dei vivi, ma contemporaneamente anche il primo dei morti; inoltre se consideriamo che una funzione divina svolta da Mercurio gallico, in piena corrispondenza con l'Ermete prototipo, è di essere « viarum atque itinerum ducem », si coglie anche in Cesare un accenno ad una delle funzioni di Ὀγμιος e si può considerare che la generica attribuzione data a Mercurio di protettore delle strade e dei viandanti, sia il riflesso terreno di una sua azione sul piano metafisico<sup>271</sup>; essendo un dio che ha tutto sperimentato e al quale compete la sfera psichica e intellettuale, Ὀγμιος può instaurare un « legame » in qualsiasi campo di relazioni culturali, sociali e giuridiche.

A questo punto nulla può più ostare la constatazione che Ὀγμιος possa valere come un nome — o meglio un'epiteto, come si vedrà — dato in Gallia a una divinità celtica equivalente di Ermete. Ma Ὀγμιος rimane totalmente estraneo al lessico celtico.

4.15. Non abbiamo alcuna difficoltà ad allinearci con l'interpretazione etimologica più antica del teonimo Ὀγμιος fornita già dal Dottin, secondo la quale « ὄγμιος pourrait être un mot grec dérivé de ὄγμιος et signifiant 'conducteur' »<sup>272</sup>.

*Hercule Psychopompe*, in *Festschrift für R. Egger. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte*, I, Klagenfurt 1952, p. 144. Fondamentale il lavoro che Fr. Le Roux ha dedicato all'argomento: *Le dieu celtique aux liens. De l'OGMIOS de Lucien à l'OGMIOS de Diirer*, in « *Ogam* » 12, 2-3 (1960), pp. 209-234.

<sup>271</sup> Già il Dottin — cfr. *La langue gauloise*, op. cit., p. 276 — proponeva in una nota l'accostamento fra la frase di Cesare e questa funzione di Ὀγμιος.

<sup>272</sup> Cfr. Dottin, op. loc. cit. Di recente questa interpretazione

Il teonimo Ὀγμιος sarebbe un epiteto della massima divinità gallica sorto in un'area gallica di cultura greca — se non proto-greca, come ipotizzeremo in seguito (cfr. § 4.47) — e diffusosi successivamente altrove per il mondo culturale celtico — e germanico, come si vedrà — favorito, è una ipotesi non azzardata quanto sembra, dall'« ermetismo » stesso del teonimo che risulta privo di una referenziabilità immediata nel sistema lessicale delle lingue celtiche. Si tenga, infatti, presente la polionimia divina nel mondo religioso antico, dietro la quale si celava il vero nome del dio, ovvero l'ampiezza semantica di alcuni teonimi — ricordiamo il già citato *Teutates* — grazie alla quale la divinità non correva il rischio di essere « costretta » una volta che fosse stata identificata.

Il campo lessicale nel quale Ὀγμιος si inserisce è pienamente rispondente alla sfera delle funzionalità che abbiamo illustrato. Ὀγμιος è come formazione un aggettivo sostantivato di ὄγμιος; accanto a questi si colloca il verbo denominativo ὄγμιεύω. La nozione fondamentale espressa dal lessema è del « muoversi in linea retta »; da qui, con riferimento a pratiche del mondo agricolo, « tracciare il solco », del mondo astronomico « tracciare l'orbita », e del mondo militare « marciare in fila ». Si spiegano così i significati di ὄγμιος come 'solco' e 'orbita', di ὄγμιεύω come 'tracciare un cammino', 'avanzare lungo l'andana', 'marciare in riga'. Prima di passare alla valutazione culturale del lessema greco, è necessario ricordare che il vocabolario religioso greco ha preservato anche un epiteto di Demetra come ἐπ-ὄγμιος interpretabile « che regna sui solchi »<sup>273</sup>.

Ὀγμιος sarebbe dunque 'colui che si muove in linea retta', 'colui che traccia il solco' sia terrestre che celeste. Ma considerato che ὄγμιος è riconducibile ad ἄγω (<\*aǵ-) 'conduco' del quale è nome verbale — ed è quindi confrontabile con il vedico *ájman-* 'cammino' e il latino *agmen*

è stata riaffermata da Chr. Guyonvarc'h, *Gaulois OGMIOS, irlandais OGMA, ogam*, in « *Ogam* » 12, 1 (1960), p. 47 sgg.

<sup>273</sup> Cfr. *Anthologia Palatina* 6, 258.

'schiera, moltitudine'<sup>274</sup> — si specifica più di netto come la nozione del « muoversi in linea retta » sia dipendente da quella del « condurre per un cammino », ovvero implichi la condizione del « legame ». In tal senso l'intuizione del Dottin di tradurre Ὀγμιος come « conducteur » è del tutto motivata.

Un epiteto quale Ὀγμιος si inserisce, senza alcuna forzatura, nel filone religioso che vede nell'Ermete greco la sua figura più rappresentativa; non a caso ἐπ-όγμιος è un epiteto di Demetra, dea associata strettamente ad Ermete sia in qualità di Grande Madre, che di dea dei misteri ad Eleusi. L'epiteto Ὀγμιος spiega, quindi, la funzione del dio come psicopompo e araldo divino e con la forma ἐπ-όγμιος è collegato a funzioni fecondative e quindi generative.

La problematica dell'Ercole di Luciano è tutta racchiusa nel suo stesso nome greco.

4.16. Ma l'epiteto Ὀγμιος mostra anche come la divinità con questo nome non potesse collocarsi che nel primo livello, quello della sovranità, e come qui le toccassero funzioni che, se non sono documentate per il mondo gallico, ritroviamo puntualmente nell'antica Irlanda.

Il piano semantico di Ὀγμιος si presta ad un raffronto immediato con i termini giuridico-religiosi derivati nell'area indoeuropea dalla radice \*reǵ-. Tale radice, secondo quanto è stato illustrato dall'Ernout e poi dal Benveniste<sup>275</sup>, esprimeva « un mouvement en droite ligne »; una nozione, quindi, originariamente materiale, ma pronta a svilupparsi sul lato morale e astratto. Il punto di partenza, come si vede, accomuna le nozioni espresse dal lessema di Ὀγμιος e dalla radice \*reǵ-; il parallelismo è ancora evidente fra le forme storiche, si che è lecito il riferimento alla più fortunata radice \*reǵ- per allargare la prospettiva culturale di Ὀγμιος e in tal modo toglierlo dalla sua apparente lateralità.

<sup>274</sup> Cfr. Pokorny, *Indog. Etym.*, op. cit., p. 4 sg. Sull'alternanza [o]/[a] fra ὄγμιος/ἄγω cfr. J. Kurilowicz, *Etudes Indoeuropéennes*, I, Kraków 1935, p. 111.

<sup>275</sup> Cfr. Ernout-Meillet, op. loc. cit.; E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Paris 1969, p. 14 sgg.

È il latino che più di ogni altra lingua ha preservato gli aspetti semantici, originari e derivati, della radice \*reǵ-. Così *regere* esprimeva il « diriger en droite ligne », *regio* la « direction (en ligne droite), ligne droite », in *rex* bisognava scorgere colui che « trace la ligne, la voie à suivre ». All'origine si avevano nozioni del tutto concrete, atte ad esprimere situazioni del mondo agricolo, della pratica quotidiana, che solo nel tempo si evolvono in senso morale — cfr. *rectus* e l'equivalente italiano 'retto' che ancora preserva le due accezioni — o astratto — cfr. *regio* « ligne droite » → « lignes droites tracées dans le ciel par les augures pour en délimiter les parties » → « limites, frontières » → « portion délimitée, quartier, région ».

Questa duplice nozione è evidente ancora nell'importante espressione latina *regere fines* che dal suo significato materiale di « tracer en ligne droite les frontières » passa ad indicare l'atto religioso preliminare in ogni costruzione di carattere pubblico e privato. Con la delimitazione dello spazio consacrato sul quale dovrà sorgere una città o un tempio o un'abitazione domestica, si sancisce ciò che è interno e ciò che è esterno, lo spazio sacro da quello profano. *Regere fines* diviene così un *regere sacra* e il *rex*, ovvero 'colui che traccia la linea di confine', diviene l'autorità investita da questa missione sacrale.

Se si proiettano su Ὀγμιος le considerazioni fin qui fatte, riconosciamo senza difficoltà che le funzionalità espresse nelle nozioni del « tracciare il solco » o del « mostrare la via » etc., si inseriscono in un più ampio discorso che, come si è visto, investe la regalità sacra.

4.17. Troviamo preservato anche in area iranica il motivo della funzione delimitativa del solco tracciato sotto gli auspici della divinità.

È stato messo in luce dal Belardi come l'epiteto *karšō. rāzah-* riferito a Mithra e alla « nobile progenie » (*frazainti-*) nell'Avesta recente (cfr. *Yast* 10,61 e *Yasna* 62,5), sia da interpretarsi in accordo alle proposte di K.F. Geldner e di I. Gershevitch rispettivamente come « Richter der Linie... Feldgrenzscheider » e « director of (boundary) lines », data la

connessione di *karša-* con il sanscrito *karśā* 'solco' e di *.rāzah-* con il latino *rego* e quindi con l'indoeuropeo \**reǵ-*<sup>276</sup>.

Un aspetto di Mithra è, quindi « quello del dio che traccia il solco, per finalità religiose e pratiche nello stesso tempo »<sup>277</sup>, la disparità numerica di tale funzione non impedisce certamente di confrontare la figura del *rex* della Roma delle origini con *.rāzah-* dell'epiteto avestico, tanto sul piano formale che semantico e culturale. Mithra è dunque *rex* in quanto « regolatore di confini ».

Saldamente attestata nella letteratura iranica è, invece, la figura di Mithra « mediatore » e « arbitro », sui piani escatologico, cosmologico, giuridico, socio-religioso. Belardi riesce a ravvisare un parallelismo fra tale fondamentale funzione del dio iranico e l'istituzione romana dello *arbiter actionis finium regundorum*, ovvero l'arbitrato in materia di regolamentazione di confini che in periodo monarchico, tra l'altro, doveva ancora essere uno degli incarichi del *rex*.

Si sono così colti « due tardi e assai differenziati riflessi, più socio-religioso l'uno, più socio-giuridico l'altro, di due 'istituzioni' indoeuropee preistoriche a carattere religioso e insieme giuridico: quella del tracciare il solco delimitatorio di aree pubbliche e private, e l'altra del mediare interessi e volontà in presenza »<sup>278</sup>.

4.18. Se la finalità di una ricerca — come è espresso nella premessa al suo lavoro dallo stesso Belardi — pone come prospettiva ultima il superamento del particolare e la sua verifica su di un piano di conoscenza più vasto, le considerazioni sopra riportate sulle due istituzioni iraniche e romane soccorrono immediatamente per lumeggiare là dove una trasmissione meno fortunata ci impedirebbe di sapere.

L'area gallica si schiererebbe, dunque, con quella iranica e latina nel preservare un tratto culturale arcaico altrove non conservato. Né tale fenomenologia può stupire, bensì si

<sup>276</sup> Cfr. W. Belardi, *Studi*, op. cit., pp. 17-57.

<sup>277</sup> Cfr. W. Belardi, op. cit., p. 28.

<sup>278</sup> Cfr. W. Belardi, op. cit., p. 54.

aggiunge a tutta una serie di concordanze che, è noto da tempo, accomunano l'area celtica a quella italica e aria<sup>279</sup>.

Ἰγμῖος, quindi, anche se in veste greca, potrebbe rappresentare sul piano nozionale l'equivalente gallico dell'ipostasi divinizzata del *rex* romano e dell'epiteto divino *karšō .rāzah-*. La verifica fondamentale di tale raffronto verrà comunque offerta dalle documentazioni irlandesi; il gallico Ἰγμῖος, infatti, si presenta con attributi ancora troppo vaghi e generici perché sul piano culturale una concordanza pari a quella dimostrabile sul lato nozionale possa risultare garantita. Le sue funzioni di psicopompo, di mediatore tra la vita e la morte, di regolatore della sfera intellettuale, si lasciano ricondurre ad un non ancora differenziato concetto-base di « dio legatore »; la crisi della « regalità sacra » di cui già parlammo (cfr. § 4.11.) non poteva che mettere in ombra nel mondo gallico le funzioni regali della divinità.

Si concorderà comunque che anche *a priori* tutti gli aspetti di Ἰγμῖος, come già la nozione che egli esprime, denotano in lui la divinità sovrana.

4.19. La divinità irlandese che può corrispondere al gallico Ἰγμῖος è tramandata dai testi antichi come *Ogma*, o nelle varianti grafiche *Oghma*, *Ogmme*, *Oghm(a)e*, *Oghmai*, che indicano un'interpretazione fonologica [oγmæ] — cfr. § 4.48.

Come più di recente è stato ribadito da Chr. Guyonvarc'h<sup>280</sup>, il teonimo *Ogma* non può interpretarsi che come un prestito dal gallico Ἰγμῖος, come già aveva con realismo spiegato la Sjøestedt per la quale « ces équivalences onomastiques attestent un apport continental dans le monde mythi-

<sup>279</sup> Della vasta bibliografia sull'argomento ci limitiamo a ricordare il già citato lavoro del rimpianto M. Dillon, *Celts and Aryans*. Nella consultazione di tale opera è necessario purtroppo guardarsi dall'elevato numero di errori di stampa dovuti sia alla pubblicazione postuma che alla organizzazione redazionale divisa fra India e Irlanda.

<sup>280</sup> Guyonvarc'h, *Gaulois OGMIOS*, op. loc. citt.

que irlandais »<sup>281</sup>. Il problema del reciproco scambio culturale tra la Gallia e le Isole Britanniche è stato più volte appurato perché non si possa chiamarlo in causa anche qui.

*Ogma* compare in più luoghi della tradizione irlandese e, si noti, sempre con riferimento a funzionalità differenti sì da rendere impossibile, se non ci si riportasse a quanto detto sull' "Ογμωσ gallico, la comprensione della sua figura.

Nella saga mitologica irlandese rappresentata dal *Cath Maige Tured* « La battaglia di Mag Tured », *Ogma mac Ethlend* insieme agli altri due eroi *Lug* e *in Dagda* è tra i principali artefici della vittoria dei *Túatha Dé Dánann* « le tribù della dea Dánu », stirpe alla quale essi appartengono<sup>282</sup>. I nemici dei *Túatha Dé Dánann*, chiamati *Fir Bolg* 'i Belgi' e *Fomori* 'i mostri sotto-marini', lasciano trapelare la loro caratterizzazione funzionale nonostante il processo di stori-

<sup>281</sup> M. L. Sjøestedt, *Légendes épiques irlandaises et monnaies gauloises. Recherches sur la constitution de la légende de Cuchulainn*, in « Etudes Celtiques » 1 (1936), p. 7.

<sup>282</sup> Il *Cath Maige Tured* ci è pervenuto in un manoscritto del XV-XVI sec. che ha preservato la forma linguistica del X-XI sec. e un contenuto facilmente riconoscibile come pre-cristiano. La « Battaglia di Mag Tured » narra un episodio della conquista dell'Irlanda in epoca preistorica. I *Túatha Dé Dánann* « Le tribù della dea Dánu » guidati dai loro druidi, provengono dalla Scozia e Norvegia avvolti in una magica nube. Strappato il possesso dell'Irlanda ai *Fir Bolg* grazie alle loro arti magiche, essi si alleano con i *Fomori* 'i mostri sottomarini' delle Ebridi e di Man, esseri rappresentati con una sola mano, una gamba e tre file di denti. Ricordiamo per inciso che ancora nei dialetti irlandesi moderni resta *fomhoir*, in Scozia *famhair* e nell'isola di Man *foawr*, con il significato di 'gigante, mostro, pirata', a testimonianza di un'ininterrotta presenza di tali figure mostruose nella tradizione popolare che talvolta finirà per identificarli con i Vichinghi. Dal momento che *Núadu*, capo dei *Túatha Dé Dánann*, aveva perso un braccio nella guerra contro i *Fir Bolg* e, secondo la legge irlandese, era inabile alla funzione regale, si decide di nominare reggente dell'Irlanda *Bres*, il cui padre *Elathu* era un re dei *Fomori*. Ma *Bres* opprime i *Túatha Dé Dánann*, e per conservare il trono deve chiedere aiuto ai *Fomori*. Nella guerra che segue, *Núadu* può ritornare al comando grazie all'opera del medico *Díán Cécht* che gli costruisce un braccio d'argento. A portare soccorso ai *Túatha Dé Dánann* sopraggiungono anche *Lug*, *in Dagda* e *Ogma*.

cizzazione al quale sono stati sottoposti dalla mediazione cristiana. La guerra tra i *Túatha Dé Dánann* e i *Fomori* è da considerarsi il riflesso ultimo della lotta cosmica tra dèi e giganti come la ritroviamo, per es., nella tradizione germanica, greca o indiana. Se si considera ancora il contrasto tra le funzioni dei *Fir Bolg*, agricole e pastorali, che si oppongono nettamente all'abilità tecnica e alla conoscenza del magico propria dei *Túatha Dé Dánann*, non abbiamo difficoltà a impiantare un confronto con il pantheon germanico, dove gli Asi hanno come funzione fondamentale di presiedere al magico, all'eroico, alle forze atmosferiche, differenziandosi nettamente dai Vani il cui centro di gravità è legato strettamente alla terra.

A nostro avviso, tra l'altro, il nome del re dei *Fir Bolg*, *Eochaid*, sarebbe riconducibile alla forma \**peku-poti*, dalla quale è derivato anche l'ant. indiano *Paśupati* 'signore del bestiame', un epiteto di Śiva. *Eochaid* simboleggerebbe in tal modo le funzioni pastorali del suo popolo<sup>283</sup>.

Al termine della battaglia di Mag Tured, *Morrígu* 'la regina delle fate'<sup>284</sup> annuncia ai tumuli regali, agli spiriti della natura, alle sacre acque d'Irlanda, la vittoria dei *Túatha Dé Dánann* e il ristabilimento della pace. Al proclama però fa subito seguito la profezia escatologica riguardante il disfacimento dell'ordine morale e la susseguente fine del mondo.

Alla lotta fratricida tra gli dèi e a quella tra dèi e giganti seguirà, dunque, un'era cosmica di transizione destinata però ad esaurirsi. Il canto profetico di *Morrígu* — giuntoci purtroppo incompleto — esprime, crediamo, la stessa teoria cosmologica della *Völva*.

4.20. Non ci possono essere dubbi, quindi, circa il significato cosmologico che è trasfuso nel *Cath Maige Tured*.

<sup>283</sup> L'etimologia tradizionalmente proposta per *Eochaid* è da \**iyo-catos* 'che combatte con il tasso'. Per O'Rahilly, *Eochaid* deriverebbe da *ech* 'cavallo', cfr. *Early Irish*, op. cit., p. 292.

<sup>284</sup> Questa è la traduzione di Thurneysen; O'Rahilly, in *Early Irish*, op. cit., p. 314, preferisce leggere *mórrígu* 'la grande regina'.

In tale situazione non dovrebbe assolutamente fare meraviglia che il dio *Ogma* riceva la qualifica di guerriero. Sappiamo infatti come sia norma che nell'escatologia gli dèi tutti combattano, senza eccezione. Ricordiamo, per es., la figura di *Týr* il quale, in apparente contraddizione con il suo modo di agire, è schierato accanto agli altri dèi nella battaglia cosmica.

Parimenti nella battaglia di Mag Tured tutte le divinità irlandesi sono in armi, senza per questo convincere i commentatori moderni circa una loro funzionalità guerriera. L'unica eccezione è data proprio da *Ogma*, il quale viene definito, senza esitazione, il rappresentante erculeo del pantheon irlandese, sulla base, si noti bene, di quelle funzioni guerriere che nella tradizione irlandese emergono soltanto in questa saga, come vedremo più sotto. Non abbiamo difficoltà oramai a intendere tale aporia; la raffigurazione dell'Ὀγμῶς di Luciano fa troppo presa sulle fantasie perché non infirmi l'obiettività delle documentazioni.

L'azione di *Ogma* nel corso della battaglia è strettamente associata a quella di *Lug* e di *in Dagda*, il testo, anzi, riconosce esplicitamente che *in Dagda* è suo fratello<sup>285</sup>. *Ogma* viene alla fine ucciso nel corso dello scontro da *Indech mac Dé Domnand*, ma riappare « redivivus » insieme al fratello nell'inseguimento di quei *Fomori* che si erano impossessati dell'arpa magica di *in Dagda*.

Altre testimonianze letterarie, per quanto scarse, non sono comunque meno preziose per la qualificazione di *Ogma* il prototipo del quale può essere raggiunto solo vagliando tutte le storicizzazioni che ne sono state compiute. Così nella *Táin bó Cúalnge* « La razzia di bestiame di Cooley » uno degli eroi convocati da Conchobar si chiama *Ogma Grianaineach* ovvero « *Ogma* dal volto solare »<sup>286</sup>. Non deve stu-

<sup>285</sup> L'edizione del testo della battaglia di Mag Tured è curata da W. Stokes, *The second Battle of Moytura*, in « *Revue Celtique* » 12 (1891), pp. 52-130, 306-8.

<sup>286</sup> Cfr. l. 4081 nella versione dal *Book of Leinster* curata da C. O'Rahilly, Dublin 1970.

pire che anche in questa narrazione *Ogma* abbia funzioni guerriere: la *Táin bó Cúalnge* è, con ragione, considerata da Fr. Le Roux il riadattamento, pur su di un diverso piano, dello stesso materiale e di concezioni similari a quelle che hanno condotto al *Cath Maige Tured*<sup>287</sup>. Quello che, invece, qui preme far notare, è innanzi tutto la semantica dell'epiteto, che lascia supporre che *Ogma* avesse delle qualità solari, e poi la sua identità con uno degli epiteti del dio *Lug*. Nel *Lebor Gábala Érenn* « Il libro della conquista dell'Irlanda » — massima elaborazione irlandese delle tradizioni storiche, mitologiche e genealogiche autoctone calate in una prospettiva cristiana<sup>288</sup> — *Grianaineach* compare come regolare epiteto di *Ogma*, assicurandoci circa la sua appropriatezza.

Un secondo luogo della *Táin bó Cúalnge* permette, a nostro avviso, di ravvisare ancora l'identificazione fra le figure del dio *Ogma* e *Lug*. Alla fine dell'episodio della strage compiuta dal semi-dio *Cú Chulainn* a Mag Murthemne, la redazione contenuta nel « Libro del Leinster » porta la seguente annotazione marginale: « Iss ed atberat araile ro fích Lug mac Eithlend la Coin Culaind Sesrig mBresslige », « altri dicono che alla Sestuplice Strage abbia combattuto Lug mac Eithlend insieme a *Cú Chulainn* »<sup>289</sup>. Dal momento che in nessun altro luogo della saga è citato un personaggio rispondente a tale nome, è chiaro che il redattore ritenesse utile e necessario accennare ad un'altra tradizione per meglio interpretare questo episodio. È verosimile che la mentalità raziocinante del redattore medievale desse poco credito alla possibilità di un'orrenda strage perpetrata dal solo *Cú Chulainn* montato sulla biga da guerra. Allora, presupponiamo che nel pieno rispetto del testo tramandatogli, il redattore ultimo intervenisse con un commento a margine, per proporre che in

<sup>287</sup> Cfr. Fr. Le Roux, *Le dieu druide et le druide divin*, in « *Ogam* » 12, 4-5 (1960), p. 350.

<sup>288</sup> Editto da R. A. S. Macalister in 5 voll.; alla nostra fase storica si riferisce comunque solo il IV vol., Dublin 1941.

<sup>289</sup> Cfr. linee 2322-3 dell'edizione curata da C. O'Rahilly. — Ricordiamo che l'irlandese *mac* 'figlio' introduce il patronimico.

aiuto di *Cú Chulainn* agisse un « deus ex machina », e ciò in memoria della tradizione che faceva di *Cú Chulainn* un figlio del dio *Lug*. Quello che comunque interessa qui il nostro scopo è che il patronimico di *Lug* viene a corrispondere esattamente a quello attribuito a *Ogma* nel *Cath Maige Tured*<sup>290</sup>.

Vedremo più avanti come si debba intendere questa identità onomastica perseguibile ancora in altri luoghi della letteratura irlandese. Ricordiamo, però, che ancora in altri testi il patronimico di *Ogma* è pur sempre *mac E(a)lada(i)n* il quale, con grafia e fonologia leggermente diverse corrisponde a *mac E(i)thlend*, che è il patronimico attribuito a *Lug* nella *Táin* e a *Ogma* nella battaglia di Mag Tured. L'antroponimo *E(i)thlu* (il cui genitivo è *E(i)thlend*), derivato dal lessema *eól*, termine irlandese che significa 'scienza, conoscenza', lascia intendere che questa divinità presiedesse alla sfera intellettuale. Si spiega allora perché uno dei mitici saggi dell'Irlanda risponda al nome di *Ogma mac Elathan*, e siamo pure in grado di interpretare pienamente la sequela genealogica trasmessa dallo storico irlandese del XVII sec. Geoffrey Keating (*mac*) *Oghma Gríain-Éigis mic Ealathan*, « (figlio di) *Ogma Sole-Saggio figlio della Scienza* ».

Tuttavia la sfera intellettuale di *Ogma* è dimostrata, più che dalla antroponomastica, dal fatto che a lui soltanto la tradizione irlandese attribuisce l'invenzione di quel particolare codice di segni criptici, divenuti poi alfabetici, noto come « ogamico » — cfr. ant. irlandese *ogum* ~ *ogom* e più tardi *ogam* ~ *ogham*. Nel trattato sull'ogam contenuto nello *Auraicept na n-Éces* « I fondamenti del saggio », tale paternità è chiaramente dichiarata e motivata: *athair ogaim Ogma, máthair ogaim lám no sgian Ogma* « *Ogma* è il padre dell'ogam, la sua mano o il suo coltello ne è la madre »; *Ogma didiu fer roeolach a mberla oculus a filidecht, is e rainic int ogam* « *Ogma*, uomo sapientissimo, nella lingua e nella poe-

<sup>290</sup> Ancora in una poesia di Flann Mainistrech (inizio XI sec.), *Lug* ha sempre come patronimico *mac Ethlenn* e nelle *Imthechta Clainne Tuilill* (metà XI sec.) ritorna *Ethliu* come padre di *Lug*, ucciso dai tre fratelli *Brian*, *Iuchair*, *Iucharba*, sui quali vedi più avanti.

sia, che ha inventato l'ogam »<sup>291</sup>. L'interpretazione luciana dell' "Ογμμος gallico trova qui una puntuale verifica.

4.21. Come è apparso fin qui, *Ogma* è una figura che si comprende e si realizza in unione con le altre divinità più che nella sua individualità. Il suo essere non è che un aspetto di una triade somma intorno alla quale sembra ruotare tutto il pantheon irlandese; essa riteniamo sia l'ipostasi divina di una struttura di pensiero che nella triplicità segmenta e risolve tutto il divenire.

Già discutendo su *Ogma* si è fatto un accenno alla tradizione che trasportava sul piano genetico quella comunanza di intenti e di funzioni che lo collegavano a *in Dagda*. È questa una chiara spia del senso di unitarietà che gli Irlandesi stessi avvertivano in tali figure; i cenni che seguono su *Lug* e *in Dagda* non fanno che rafforzare tale opinione. Il corollario che quindi se ne deduce non può che asserire l'omologia anche fra quelle loro funzionalità che, vuoi per scarsità di documentazione o per una particolare specializzazione, sembrano appartenere, o in effetti appartengono, ad una sola delle divinità della triade.

*Lug* è senz'altro da considerarsi fra le più rappresentative divinità del pantheon celtico, se non altro per l'antichità del suo nome che è documentato tanto in area gallica che celtico-insulare. La Gallia ci assicura sull'estensione del suo culto; il nome *Lugu-* infatti ricorre in tre epigrafi<sup>292</sup> ed è di comune ricorrenza nei toponimi, in particolare nel composto *Lugudunum* 'recinto di *Lug*'<sup>293</sup>. Nel Galles se ne preserva ancora un pallido ricordo nella figura di *Llew* (<\**Lug*-) *Llaw Gyffes* 'Lug dall'abile mano', figlio adottivo di *Gwydyon* nel *Math fab Mathonwy* (quarto ramo del *Mabinogi*). Il travestimento di *Llew* come un calzolaio sta forse a signi-

<sup>291</sup> Cfr. *Auraicept na n-Éces*, a cura di G. Calder, Edinburgh 1917, p. 188, 272, 278. Anche Nennio scrive: « Ogam frater regis (= in Dagda) qui litteras Scottorum invenit ».

<sup>292</sup> Cfr. Holder, op. cit., p. 345.

<sup>293</sup> Da qui i nomi delle città di Lyon, Loudon, Laon e Léon in Francia, di Leyden in Olanda, di Liegnitz in Slesia.

ficare un *avatāra* del dio, dal momento che l'iscrizione gallica con la dedica *Lugovibus*, era offerta dai calzolari celtiberici di Osma, dei quali *Lugu-* era probabilmente il patrono.

Nella tradizione irlandese emerge comunque la centralità del dio *Lug*, nonché la sua complessità. Nel *Cath Maige Tured* il suo epiteto è *Samildánach* 'dalle molte arti', che altrove nella letteratura è sostituito dall'affine *Illdánach*. Ma il suo più ricorrente epiteto è *Lámfota* 'dalla lunga mano', che senz'altro è da accostarsi all'epiteto gallese 'dall'abile mano', sopra visto. Raffigurazioni di una divinità contraddistinta dalla grandezza e lunghezza della mano si ritrovano in un'area che si estende dalla Scandinavia (graffiti di Backa) al Caucaso; un graffito scandinavo rappresenta un disco (solare) fornito di otto mani. Talvolta il personaggio in questione porta un'ascia dal manico eccezionalmente lungo. Ricordiamo allora che spesso nella letteratura irlandese *Lug* è rappresentato con una lancia.

Il tema della mano è comunque ben attestato anche nella letteratura indiana. Nel *Rgveda* un appellativo del dio *Savitar* è *pr̥thupāni-* 'dalla larga mano' e *hiranyapāni-* 'dalla mano d'oro'. *Savitar* è nei Veda una divinità solare; il cenno della sua mano regola il corso del sole e degli astri<sup>294</sup>. Forse la mancanza di un termine comune indoeuropeo per indicare la mano è da collegare ad un'interdizione tabuistica suggerita dal culto della mano del dio.

Se tuttavia accettiamo di inserire anche *Lug* nella stessa sfera culturale goduta da *Savitar* in India, dobbiamo riconoscere delle caratterizzazioni solari anche nel dio celtico. È infatti questo il tratto peculiare che emerge dall'ancora valido studio che J. Loth ha dedicato a questa figura divina<sup>295</sup>. L'epiteto che viene talvolta assegnato anche a *Lug* oltre che a *Ogma*, *Grianainech* 'dal volto solare', si colloca per l'appunto in questa prospettiva. Ma, avverte il Loth, accanto

<sup>294</sup> Cfr. H. Güntert, *Der Arische Weltkönig und Heiland*, Halle/S. 1923, p. 160 sg.

<sup>295</sup> J. Loth, *Le dieu Lug, la Terre mère et les Lugoves*, in « *Revue Archéologique* » 2 (1914), p. 205 sgg.

alle funzioni solari, a *Lug* sembrano spettare anche attributi terrestri, che rendono estremamente problematica la definizione della sua divinità. Né però i due aspetti si devono considerare inconciliabili, ché al contrario in una prospettiva storico-religiosa, le ierofanie solari si valorizzano sui piani più disparati senza con questo contraddirsi nella struttura<sup>296</sup>.

La stessa festività di *Lugnasad*, fra le massime ricorrenze religiose irlandesi dedicata al dio *Lug*<sup>297</sup>, era celebrata il primo agosto e aveva palesi agganci tanto con il ciclo solare che con quello agricolo, né si vede come potrebbe essere altrimenti, mirando queste cerimonie all'integrazione dell'uomo nel tutto.

Comunque il campo d'azione di *Lug* non può, proprio a motivo della struttura triadica della sua persona, restare conchiuso in una sfera, al contrario egli si realizza proprio in questa continua osmosi. Bisogna ancora esaminare le funzioni della terza divinità della triade, *in Dagda*, prima di poter concludere circa il valore da essa espresso.

4.22. Il significato di *in Dagda*<sup>298</sup> è 'il buon dio' o anche 'il molto divino'<sup>299</sup>. Certamente in origine questo doveva essere solamente un epiteto del dio, designante una delle sue caratteristiche, e solo in seguito ha potuto divenire un teonimo; non diversamente quindi da quanto si è riscontrato in Ὀγμῖος. Quando gli eroi divini dei *Túatha Dé Dánann*

<sup>296</sup> Cfr. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1953, p. 135.

<sup>297</sup> Sull'argomento di sommo interesse è il lavoro di M. Mac Neill, *The Feast of Lughnasa*, Oxford 1962. In irlandese moderno *Mí Lughnasa* o *Mí na Lughna* è il mese di agosto.

<sup>298</sup> Il teonimo *Dagda*, ricordiamo, è sempre accompagnato dal determinativo *in*, e spesso dall'attributo *mór* 'grande'. Sulla figura di questa divinità, è utile anche la consultazione di G. Lehmacher, *Der Dagde, Das Haupt der irischen Götter*, in « *Anthropos* » 48 (1953), pp. 817-836.

<sup>299</sup> Dal momento che l'irl. *dag* e il gallico *dago-* presentano una funzione avverbiale e superlativa, *in Dagda* potrebbe essere anche 'il molto divino': divinità e bontà sono attribuibili parimenti ad un dio onnipotente.

elencano a *Lug* le loro capacità prima della battaglia di Mag Tured, il discorso di *in Dagda* è chiarificatore circa la sua persona e le sue qualità. Dice egli infatti: « il potere di cui voi vi fate vanto, lo posseggo io interamente da solo ». La sua onnipotenza è quindi equiparata a quella di *Lug Samildánach* 'Lug dalle molte arti'. Unanime è il consenso degli altri eroi a questa affermazione del dio, e di rimando rispondono: « 'sei tu che sei *in Dagda*', cosicché da allora gli restò il nome di *in Dagda* ».

Altri epiteti di questo dio che sempre compaiono nel *Cath Maige Tured* alludono alla sua onnipotenza. Con *in Rúad Rofessa*<sup>300</sup> 'il rosso dalla scienza perfetta' si ribadisce l'aspetto intellettuale del dio; con *Ollathir* 'grande padre' si accenna al suo ruolo nella creazione e nella genesi delle stirpi; con *Eochaid* 'signore del bestiame' che, ricordiamo, era il nome del re dei *Fir Bolg*, il dio assume l'appellativo del sovrano spodestato (cfr. § 4.19.); con *Aed* 'fuoco' e *Goll* 'monocolo' si affermano le qualità solari del dio<sup>301</sup>.

Se la lancia è il simbolo di *Lug*, *in Dagda* è spesso rappresentato con il simbolo della sovranità somma, il calderone della regalità, dell'abbondanza e della fecondità<sup>302</sup>; come pure con l'arpa dal suono magico e con la clava, della quale parleremo avanti.

4.23. Se volessimo riepilogare le funzioni sinora espresse da questa somma triade, ne deriverebbe il quadro che segue:

onnicomprendiva:	—	<i>Lug</i>	<i>in Dagda</i>
intellettuale:	<i>Ogma</i>	<i>Lug</i>	<i>in Dagda</i>
solare:	<i>Ogma</i>	<i>Lug</i>	<i>in Dagda</i>
fecondativa:	—	<i>Lug</i>	<i>in Dagda</i>

<sup>300</sup> In *Rofessa* appare il prefisso *ro-* in funzione perfettiva.

<sup>301</sup> L'identificazione del disco solare con l'occhio umano è nella cultura irlandese un tratto talmente antico e incisivo da far assumere a *súl* (= lat. *sol*) il significato di 'occhio'. Il druida *Mug Ruith* 'servitore della ruota (= sole)' può esser considerato un'ipostasi storicizzata di *in Dagda*.

<sup>302</sup> Sul valore del calderone nella cultura celtica, cfr. Fr. Le Roux, *Des chaudrons celtiques à l'arbre d'Esus*, in « *Ogam* » 7, 1 (1955), p. 33 sgg.

che va però notevolmente integrato con le considerazioni seguenti.

*Lug* è il prototipo della regalità divina; egli è il re dell'universo che ubbidisce ai cenni della sua mano; gli astri solcano il cielo nella traiettoria e secondo le regole da lui fissate. In terra, egli sostituisce il re *Núadu* nelle funzioni sovrane quando l'amputazione della mano impedirà a questi la direzione del comando supremo. Il regolare e proficuo corso degli accadimenti terreni è strettamente collegato alla sua controparte cosmica della quale esso è il riflesso.

Se *Lug* sembra presiedere alla regalità vista nel suo esercizio, *in Daga* e *Ogma* sottolineano invece l'aspetto giuridico e sacrale su cui essa si fonda.

In un episodio del *Cath Maige Tured*, la tradizionale mazza di *in Dagda* viene descritta come un'enorme mazza che il dio trascinava dietro di sé sì da delimitare con il solco un confine tra due province. È evidente che la mazza ha qui la stessa funzione di un vomere per la tracciatura di un solco divisorio, ovvero *in Dagda* è qui rappresentato nell'azione giuridico-religiosa della tracciatura del solco. A lui spetterebbe qui l'epiteto di "Ὀγμῖος se nella cultura irlandese non fosse già avvenuta la fissione e specializzazione nel teonimo *Ogma*.

L'attribuzione della mazza a *in Dagda*, non può ormai spiegarsi come casuale, essa deve corrispondere al bastone che Luciano poneva nella mano del suo "Ὀγμῖος e rientra in quella simbologia della mediazione che il *caduceus* di Ermete rappresenta nel mondo classico. Vedremo subito una seconda e non meno importante funzione di medianità della mazza di *in Dagda*; la prima sua funzione ci ha, comunque, finalmente permesso di accostare i celtici *Ogma* ~ *in Dagda* al Mithra iranico *karšō.rāzah-* e all'ipostasi divina del *rex* romano come già facemmo per il gallico "Ὀγμῖος. Più avanti vedremo nel teonimo *Mac Cécht* un'ulteriore conferma della sacralità dell'aratro e del solco.

Ma vorremmo fare ancora un'ultima considerazione sul problema della tracciatura del solco in Irlanda. Un'interessante testimonianza a questo proposito ci viene offerta dalla *Táin* e sempre dall'ambito dell'episodio già esa-



minato della Sestuplice Strage di Mag Murthemne. Prima del combattimento il semi-dio *Cu Chúlainn* è colto da *riastrad*, ovvero dal « furor belli » ottenuto verosimilmente con tecniche di tipo sciamanico; gli effetti di questo fenomeno, descritti nei particolari, portano ad una completa trasformazione, in senso mostruoso, dell'eroe. Una volta raggiunto questo stadio ipernormale, *Cu Chúlainn* salta sul suo carro falcato e compie tutto il circuito esterno delle quattro province che intende attaccare. L'operazione, come appare dal testo (cfr. ll. 2310-1313), è di carattere magico; così facendo, infatti, *Cu Chúlainn* « lega » a sé le province in modo che i suoi nemici « non possano sfuggirgli o disperderglisi intorno fintanto che egli non abbia preso la sua vendetta ». In definitiva, ripercorrendo il solco confinario, *Cú Chulainn* riesce ad imporre un suo divieto di tipo tabuistico; l'episodio offre degli aspetti che non possono non rammentare il divieto di Romolo.

Aggiunge ancora il testo che *Cú Chulainn* guidava in modo che le ruote d'acciaio del carro *solcassero* il terreno sì da delimitare recinti sacri e fortezze (*do dún ocus do daingen*). Verrebbe da chiedersi se l'espressione « ruote di acciaio del carro » (*rotha iarnaidi in c[h]arpait*), considerato che il mozzo era armato di falce, non denoti per traslato l'aratro. Comunque sia, viene anche qui ribadita la funzione sacrale del solco rappresentante il confine.

4.24. La seconda funzione della mazza di *in Dagda* traspare da una narrazione contenuta nel « Libro Giallo di Lecan », dove si dà conto del modo in cui *in Dagda* viene in possesso della mazza. *In Dagda* mentre è alla ricerca di un rimedio che possa far rinascere il figlio *Cermait*, si imbatte in tre fratelli che posseggono un manto che permette di mutare aspetto, una camicia immunizzante, e infine, una mazza di resurrezione e di morte, allo stesso tempo.

È immediata la constatazione che tale mazza rende chi la possiede un mediatore fra la morte e la vita.

Ma proseguiamo ancora nel racconto. *In Dagda* si fa prestare la mazza e con essa colpisce con un'estremità i tre fratelli, uccidendoli, e con l'altra estremità tocca il figlio

*Cermait*, risuscitandolo. Ma *Cermait* pretende che il padre ridoni la vita ai tre uccisi ingiustamente. *In Dagda* ubbidisce, e nonostante la superiorità oramai acquisita *chiede in prestito* la mazza ai tre fratelli. Essi gliela cedono, ma pretendono una garanzia; *in Dagda* offre come garante il cielo, la luna, il mare, la terra. Accordatisi su questo, essi ancora chiedono al dio come dividere tra di loro i due oggetti magici che ancora posseggono. Il dio invita saggiamente i tre fratelli a goderne a turno. *In Dagda* poi ritorna in Irlanda con il figlio dove, grazie alla mazza di psicopompo, potrà divenire re della sua gente.

Innanzitutto i tre fratelli che *in Dagda* incontra — che molto verosimilmente sono da individuare nel terzetto, di cui ancora discuteremo, composto da *Brian*, *Iuchar* e *Iucharba* — sono un altro *avatāra* della triade somma. Già soltanto la presenza in alternativa di *Cermait* o dei tre fratelli nel mondo dei vivi, lascia intendere sul loro stato di complementarietà.

Ciò che, tuttavia, emerge dalla narrazione è un profondo senso della legalità di cui *in Dagda* appare il depositario. Si noti che il dio, pur potendo, non sottrae la mazza con la violenza, e come invece si stabilisca un accordo tra le due parti fondato giuridicamente. Infatti come garanzia, *in Dagda* porta una *terza parte* — il cielo, la luna etc. — la quale, pur sapendo ciò che intercorre tra le due parti in causa, non è però direttamente coinvolta nell'affare. Questo tratto è ereditato dalla cultura indoeuropea, come ancora bene si riconosce dalle funzioni di « terzo » svolte da *Varuṇa* in India e *Mithra* in Iran o dal *testis* (< \*tristo-) e *superstes* nel diritto romano<sup>303</sup>. L'arcaicità della pratica irlandese ancora si nota, del resto, nella richiesta di testimonianza a potenze e elementi naturali, i quali, depositari della verità cosmica, avrebbero garantito la giustizia nel procedimento. Siamo evidentemente di fronte non tanto a un'azione giuridica, quanto ad una affermazione del principio di verità, ossia ancora sul piano religioso-giuridico che non propriamente giuridico. Ma

<sup>303</sup> Sull'argomento, vedi in particolare di W. Belardi, *Superstitio*, Roma 1976.

è un errore di metodo paragonare ogni diritto antico con quello romano. È invece importante aver notato la conservazione di questo elemento culturale, l'attestazione del quale, vedremo, garantirà l'interpretazione che daremo dell'epiteto odinico *Priði*.

Il brano dà, alla fine, la descrizione di un'altra azione giuridica di *in Dagda*, che viene chiamato ad arbitrare tra le parti in causa nella spartizione degli oggetti restati ai tre fratelli. La designazione consensuale dei tre interessati all'azione a ché il dio stabilisse una *adiudicatio*, integra in *Dagda* nel ruolo dei mediatori in tema giuridico, ovvero degli arbitri.

Riconosciamo così una seconda analogia con la funzione dell'arbitrato espressa dal Mithra iranico e, per le funzioni sacrali che gli competono, dal *rex* romano.

Siamo, alla fine, riusciti a trarre dai testi irlandesi quelle informazioni culturali che la nozione espressa dal gallico "Ογμμος lasciava presupporre.

4.25. Non essendo questa la sede adatta tralasciamo di ricomporre i riflessi terreni della regalità divina. È bastato qui appurare che il Mercurio di Cesare, *inventor omnium artium*, divinità somma del primo livello, psicopompo, trova il suo riconoscimento nella somma triade irlandese. La tendenza a presentare forme pluralizzate del dio gallico *Lugu*<sup>304</sup> denota verosimilmente la personalità complessa del dio.

Dobbiamo, invece, esaminare la connessione che nel culto collega strettamente la triade somma irlandese e il Mercurio gallico alle pietre sacre; il mondo germanico, in particolare scandinavo, vi si associa. In appendice tratteremo più diffusamente il problema, cercando le funzioni e la morfologia della pietra nel mondo celto-germanico (cfr. § 4.52).

Anticipiamo che come il calderone di *in Dagda* o la mazza, anche la pietra presenta più significati e valori. Essa può personificare la regalità, la fecondità, la rigenerazione e altro ancora, perché la sua durezza e la sua forza appaiono

<sup>304</sup> Cfr. il Holder, op. cit., p. 345.

imperituri di fronte alla fragilità dell'uomo. Per questo ciò che ad essa viene « legato », è certo, non si dissolverà. Se il mondo antico, e in particolare quello celto-germanico, ha conosciuto una « religione dell'albero », come da più parti si afferma, con più ragione possiamo documentare la sacralità che in esso si attribuiva alla pietra.

Stupirà forse di vedere come ogni azione e funzionalità appartenente alla sfera del sacro trovasse un immediato riscontro in una oggettualità nel mondo litico. Ma se si considera che l'Ermite greco, a somiglianza del proto-Ermite, era legato nelle cerimonie culturali a dei monoliti itifallici — noti appunto come *erme* — i quali quasi riassumevano, meglio, simboleggiavano, le qualità del dio, anche la triade irlandese, che rappresenta storicamente la continuazione del proto-Ermite celtico, può aver conservato questo tratto culturale del suo prototipo.

Non ci sono problemi, dunque, per un fissaggio in senso « litico » delle funzioni divine. Se nell'appendice ne daremo un quadro più ampio, ora integriamo le documentazioni letterarie irlandesi verificando se il piano storico-archeologico può portare ulteriori conferme a quanto abbiamo sin ora appurato sulla funzione mediatrice della triade somma.

I monoliti incisi con iscrizioni ogamiche — fra i più notevoli documenti conservatisi dell'Irlanda protostorica — avevano la funzione di *testimoniare* e *tramandare* il ricordo di una sepoltura o di una divisione confinaria. Ciò che noi riteniamo è che l'erezione di una stele fosse *parte integrante* della cerimonia funebre o giuridica che fosse. Distinzione, questa, del resto superficiale dato lo stretto legame, sul piano religioso, fra le due azioni che esprimono una medianità e reintegrano il defunto negli stessi confini abitati da lui vivo; fatto questo che ha spesso condotto a disporre i tumuli funebri proprio al confine del territorio<sup>305</sup>.

È sufficiente per ora aver notato come le stele ogamiche

<sup>305</sup> Cfr. sul significato della sepoltura in Irlanda, inserito anche in una prospettiva di comparazione culturale, l'ottimo libro di H. Hartmann, *Der Totenkult in Irland*, Heidelberg 1952.

esprimano e fissino la mediazione di tipo confinario tanto tra il mondo dei viventi e dei trapassati, quanto tra due territori. Si consideri come soltanto in questa prospettiva si riesce a dare una ragione di questi due, in apparenza, diversi impieghi delle stele ogamiche.

In questo senso possiamo affermare che queste stele siano la testimonianza diretta e ancora tangibile di un'azione sacra che ripete l'archetipo mitico di ("Ογμωος) ~ *Ogma* ~ *in Dagda* nella sua funzione di *karšō.rāzah*.

Naturalmente le stele con l'incisione in alfabeto ogamico rappresentano l'ultimissima fase di sviluppo del monolito sacro, quando, probabilmente, si decise di tramandare con una formula epigrafica la motivazione della testimonianza da esso portata. La datazione più alta proposta per le stele ogamiche è il IV sec. della nostra era<sup>306</sup>; prima di esse si usava la pietra ancora « indifferenziata », il menhir, o il cumulo di pietre detto *carn*, una delle parole culturali più antiche d'Europa<sup>307</sup>, che del resto continuarono a restare in uso anche durante e dopo la breve parentesi dei monoliti incisi con i segni ogamici. Se si tiene presente che il VII sec. già conosce le ultime testimonianze di stele ogamiche e in più che la loro diffusione sul territorio irlandese è molto difforme — la quasi totalità compare nella parte più meridionale dell'Irlanda, mentre l'intera provincia dell'Ulster non ne possiede nemmeno dieci — possiamo concludere che le incisioni ogamiche sui monoliti sacri fossero ammesse soltanto da alcuni druidi e, quindi, che il loro impiego non sia stato accettato universalmente in Irlanda. Su tale argomento discuteremo comunque più avanti (cfr. § 4.33.).

Ai Moderni, invece, l'alto valore documentaristico delle stele ogamiche viene di aiuto, purché però non si faccia l'errore di prospettiva, spesso verificatosi, di separare la cultura ogamica dal resto della tradizione celtica e spiegare questa con quella. La testimonianza di Cesare sui *plurima simulacra* dedicati al Mercurio gallico non deve essere ignorata.

<sup>306</sup> Cfr. Jackson, op. cit., p. 153.

<sup>307</sup> Sul *carn* torneremo comunque nella prima appendice.

4.26. Il parallelismo che è emerso fra le figure di *Lug*, *in Dagda* e *Ogma*, nelle funzioni, negli epiteti e nella genealogia, ha il suo fondamento nell'unità delle tre divinità<sup>308</sup>.

L'indivisibilità della struttura triadica è tale da potersi ricostruire anche sotto altre denominazioni quali quella dei tre fratelli *Brian*, *Iucha(i)r* e *Iucharba*<sup>309</sup>, noti collettivamente come *na tri dee Dánand* « i tre dèi (della dea) Dánu ». Il fine dello sdoppiamento sta nel permettere di essere contemporaneamente su due piani. È sotto questa seconda veste, infatti, che la triade *Lug* ~ *in Dagda* ~ *Ogma* si disfà del padre di *Lug*, o che « impresta » a *in Dagda* la sua mazza, ovvero, essendo i componenti artefici divini, appresta le armi magiche per la battaglia di Mag Tured. In tal modo si può sempre disporre sia di un trio sia della controparte individuale che preserva intatte le prerogative divine. Altrove l'identità fra i due gruppi di fratelli è nuovamente ricostituita; nel *Tochmarc Étaíne* « Il corteggiamento di Etan » i *tri dee Dánand* sono identificati con *Lug*, *in Dagda* e *Ogma*.

Intorno a questo trio divino si scorge, allo stesso tempo, un avvicinarsi continuo di divinità che appaiono — nell'ambiguità di una tradizione in pieno processo di degradazione — partecipi della loro stessa natura, al punto di divenire soltanto parvenze di quella suprema triade d'ordine trascendente.

Tale processo trova la sua palese evocazione sia sul piano genealogico che delle dinastie mitiche. Ne diamo una esemplificazione.

<sup>308</sup> Per un esame delle attestazioni e interpretazioni delle triadi nel mondo culturale celtico, rimandiamo all'ancora valido lavoro di Vendryes, *L'unité en trois personnes chez les Celtes*, in « Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions » 1935, pp. 324-342.

<sup>309</sup> È comune che in ant. irlandese in gruppi onomastici di questo tipo, solo il secondo e terzo nome formino una coppia allitterante, allo scopo di mettere in risalto il primo membro e allo stesso tempo permettere un eventuale culto di gemelli all'interno della stessa triade. Cfr. *Feith* ~ *Rosg* ~ *Radharc*; *Echur* ~ *Techur* ~ *Tecmang*; o viceversa si mette in risalto l'ultimo termine: *Fis* ~ *Fochmorc* ~ *Eolas*. Naturalmente è pur sempre ammessa l'allitterazione completa del trio *Dub* ~ *Donn* ~ *Dobor*; *Sith* ~ *Saine* ~ *Suba*.

Nel *Lebor Gabála Érenn* risulta che in *Dagda* e *Ogma*, oltre a *Bres*, *Delbaeth* e *Elloth*, sono i cinque figli di *Eladu* figlio di *Delbaeth*. La triade è dissolta data la mancanza di *Lug*. Ma questo stadio è soltanto momentaneo, perché da un figlio di *Ogma*, anche lui di nome *Delbaeth*, nasceranno, oltre ad altri quattro figli, le tre sorelle *Bodb*, *Macha* e *Morrígu*, le dèe irlandesi della guerra. *Morrígu* è talvolta chiamata anche *Dánu* o *Anu*, che è probabilmente il suo vero nome, essendo *Morrígu* solo un epiteto.

*Morrígu* ~ *Dánu*, unitasi con suo padre, concepirà *Brian*, *Iucha(i)r* e *Iucharba*, noti, già è stato detto, come « i tre dèi della dea *Dánu* ». Altrove è *Brigit* 'Brigida'<sup>310</sup> — divinità solare, protettrice della poesia, figlia di *in Dagda* — che viene assimilata a *Morrígu* ~ *Dánu* e risulta essere la madre di *Brian*, *Iucha(i)r* e *Iucharba*.

È evidente l'ossessivo scomporsi e ricomporsi mediante una continua autogenesi, o un identificarsi in altri triadi, fino a ritornare allo stato primordiale — *Dánu*, che è *máthair na ndee* « mater deorum » — il quale però si differenzia immediatamente, passando eventualmente anche a diverse funzionalità — *Dánu* → *Brigit*.

Per quanto riguarda *Lug*, egli risulta essere figlio di *Cían*, chiamato anche *Ethliu*. Considerato che *Ethliu* è altrove anche padre di *Ogma* (cfr. § 4.20.), e nella variante *Eladu* risulta padre di *in Dagda* e *Ogma* secondo sempre quanto dice il *Lebor Gabála Érenn* (cfr. qui sopra), possiamo concludere a questo punto con il seguente schema genealogico:

<sup>310</sup> In Gallia la dea è nota sotto la triplice forma di *Brigantia* 'l'altissima', *Bricta* 'la lucente', *Sulis* 'sole'. Centro del suo culto in Irlanda fu l'area di Kildare, dove ardeva il fuoco a lei sacro. La sua figura fu accettata anche dal cristianesimo che l'innalzò assieme a san Patrizio a patrona d'Irlanda e diffuse il suo nome per il continente europeo sotto la forma latinizzata di *Brigida*. Sulla sua figura nella letteratura irlandese antica, cfr. il recente lavoro di D. Ó hAodha, *The Early Lives of Saint Brigit*, in « Journal of the County Kildare Archeological Society » 15 (1975), pp. 397-405.

- a) \* *Lug* ~ *in Dagda* ~ *Ogma*  
 b) *Cían* = *Eladu*  
 c) *Lug* *in Dagda* ~ *Ogma*  
 d) *Delbaeth*  
 e) *Bodb* ~ *Macha* ~ *Morrígu*  
 f) *Brian* ~ *Iuchar* ~ *Iucharba*  
 g → a) ovvero *Lug* ~ *in Dagda* ~ *Ogma*

4.27. La regalità mitica, naturalmente, mostra di ubbidire alla stessa esigenza di restaurazione e conservazione della stato divino primigenio, inserendo in una sacralità mitica anche le dinastie terrene che a tale modello si ispirano.

Come è affermato nel *Cath Maige Tured*, *Núadu* è il primo re dei *Túatha Dé Dánann*; egli, a motivo dell'amputazione riportata, deve cedere il comando dopo sette anni a *Bres* figlio di *Eladu*. *Bres* è imparentato con *Núadu*, pur essendo egli dei *Fomorí*, a motivo di un progenitore in comune, *Indai*; egli regna per altri sette anni per poi restituire, forzatamente, la sovranità a *Núadu*, che era stato magicamente riabilitato alle sue funzioni, prima della battaglia di *Mag Tured*.

*Núadu* scade dal suo mandato alla data della battaglia di *Mag Tured* — durante la quale infatti viene ucciso — dopo aver regnato per altri venti anni. Subentra ora *Lug* con il quale si raddoppia il periodo di regno, per arrivare così agli ottanta anni di *in Dagda* che succede a *Lug*.

Dovrebbe ora subentrare *Ogma*, ma dal momento che egli è caduto nel corso della battaglia, il suo posto è preso dal figlio *Delbaeth* e dopo la morte di questi, da *Fíachu*, suo figlio. Se consideriamo che *Ogma*, come psicopompo, è re del regno ultraterreno al quale egli ritorna periodicamente — da qui le sue morti e subitane riapparizioni — non gli è possibile governare sul regno dei vivi se non sotto un diverso aspetto, che qui è rappresentato dai suoi più diretti discendenti. Ciascuno di essi, infatti, regna per un periodo di dieci anni, per un totale pari, quindi, al secondo regno di *Núadu*.

Appaiono alla fine di questo ciclo dinastico i tre nipoti di *in Dagda*, *Mac Cuill*, *Mac Cécht* e *Mac Gréine*, interpre-

tati dagli stessi genealogisti irlandesi del *Lebor Gabála Éirenn* come: *Mac Cuill.i. Setheoir, coll a dea*; *Mac Cecht.i. Tetheoir, cecht a dea*; *Mac Grene.i. Cetheoir, grían a dea* « *Mac Cuill, cioè Setheoir, il nocciolo è il suo dio*; *Mach Cécht, cioè Tetheoir, il solco dell'aratro è il suo dio*, *Mac Gréine, cioè Ceitheoir, il sole è il suo dio* ».

Questi tre fratelli possono identificarsi con *Brian, Iuchar (i)r e Iucharba*; la differenza onomastica nemmeno qui fa testo, ne è prova la interscambiabilità con altri denominativi, come *Setheoir, Tetheoir, Ceitheoir* che già vedemmo sopra, o *Ermet, Dermait, Aed Don* che compaiono in una glossa a quel testo. Essi, in definitiva, non sono che un'altra epifania della triade somma; sotto l'aspetto qui rappresentato, simboleggiano e personificano la sacralità del nocciolo, del sole e dell'aratro, attributi questi — come abbiamo già visto — di *Lug, in Dagda e Ogma*.

Sposati alle sorelle *Ériu, Fotla e Banba*, dee eponime dell'Irlanda e discendenti da *Ogma* in quanto figlie di *Fíachu*, regnano ognuno su di un terzo dell'Irlanda per trenta anni, per essere infine sopraffatti dall'ultima invasione dell'Irlanda ad opera del *Cland Míled* 'i figli di Míl', denominazione mitologica dei Gaeli. I *Túatha Dé Dánann*, così come la comunità degli Asi e dei Vani, devono essere sostituiti da una nuova fase ciclica. Ma le tribù della dea *Dánu* non si dissolvono; esse, dicono gli annalisti irlandesi, troveranno rifugio nei tumuli sepolcrali d'Irlanda.

Con una scadenza rituale che, sola, fissa il termine perché il dio-re tramuti in una diversa sembianza, si attualizza nella sua circolarità la sequela dinastica dei *Túatha Dé Dánann*. In conclusione, si comprende che ciò che si cela sotto questi scambi e avvicendamenti è il periodico alternarsi di apparenze divine che tendono a reintegrare l'archetipo primigenio.

4.28. L'unione delle funzioni divine del primo livello con i caratteri dello psicopompo è la formante che contraddistingue la divinità somma presso i Celti e i Germani; Cesare e Tacito hanno inteso rettamente quando l'hanno interpretata come Mercurio, l'unico dio che nel pantheon classi-

co riuscisse a esprimere la medianità. Ma già accennammo come Erodoto segnalasse Ermete quale divinità suprema presso i Traci (cfr. § 4.1.); è nostra opinione che queste non siano indipendenti coincidenze, bensì si collochino in fase preistorica significando uno sviluppo convergente sul piano religioso.

Già da tempo è stata notata la comunanza linguistico-culturale che in fase preistorica avrebbe associato i progenitori dei Celti e dei Traci. Sulla base di considerazioni geografico-linguistiche, H. Wagner colloca nei Balcani settentrionali la *Urheimat* dei due popoli dove avrebbero conosciuto un lungo periodo di reciproci contatti<sup>311</sup>; inoltre, cosa altrettanto notevole, le scarse informazioni storico-culturali che possediamo sui Traci, coincidono pienamente con costumanze note al mondo celtico. Ricordiamo qui gli *agathyrsi* traci che trasmettevano le leggi sotto forma di componimenti poetici (cfr. Aristotele, *Problemi* 19, 28) o l'organizzazione sociale tracia e macedone basata su un clientelismo di tipo feudale, che trovano puntuale riscontro nel mondo celtico.

Non è da stupirsi, allora, se sul piano religioso possano ancora riconoscersi delle coincidenze che riposano su quelle premesse storiche. Accanto ad un proto-Ermete degli antenati dei Traci e dei Frigi potremmo porre un proto-Ermete adorato da quelle tribù capostipiti dei Celti.

Del resto la figura del proto-Ermete si colloca in un contorno religioso che, ci è noto, era particolarmente sollecito e incline a sperare nell'immortalità psichica, nella risurrezione e, probabilmente, nella metempsicosi<sup>312</sup>. Le vicende del semidio tracio *Zalmoxis*, le notizie provenienti dalle

<sup>311</sup> Cfr. fra gli ultimi H. Wagner, *The origin of the Celts in the Light of Linguistic Geography*, in «Transactions of the Philological Society» (1969), pp. 203-250.

<sup>312</sup> Per quanto la recente tendenza sia di ricusare la fede nella metempsicosi presso i Celti non crediamo che le testimonianze di Diodoro Siculo, Timagene-Ammiano, Cesare e Lucano possano spingersi in blocco. Circa le documentazioni letterarie insulari, diremmo che anche qui, pur riducendo gli episodi che possono interpretarsi alla luce delle teorie della metempsicosi, resistono alcune situazioni ad ogni tipo di critica.

fonti classiche sulla dottrina druidica della trasmigrazione delle anime, i ricorrenti accenni nella letteratura celtico-insulare all'Altro Mondo, mostrano quanto fosse radicata in queste strutture religiose la fede in qualche idea di divenire.

Un rapporto diretto fra Germani e Traci è solo documentabile in epoca tarda<sup>313</sup>, né è facile comunque determinare se questo sia stato di un'intensità tale da garantire un profondo scambio culturale. Crediamo pertanto più probabile che siano stati i Celti a influenzare i Germani anche in questa innovazione che investe il campo religioso, così come in tanti altri ambiti culturali e sociali, come è già sin troppo noto.

Si consideri che il contatto tra popolazioni celtiche e i Balcani non è limitato alla sola fase preistorica, ma si continua ancora per tutta l'epoca di Hallstatt e parte di La Tène. Sono più volte documentate nella storiografia greca notizie di incursioni galliche verso la penisola balcanica e la Grecia, che culmineranno nell'attacco condotto da Brenno contro il santuario di Delfi (nel 279).

Ma queste azioni belliche non rappresentavano sporadiche e piratesche incursioni di popoli barbari verso aree più fertili e ricche, bensì sono da inserirsi nel quadro dell'espansionismo gallico tentato dai sovrani di quelle tribù che noi oggi riconosciamo partecipi della cultura di La Tène. Ovvero, così come essi tenteranno l'espansione verso l'Italia settentrionale e centrale, riprenderanno la via verso l'oriente, assoggettando o legando a sé parte delle tribù germaniche, celtizzando ampie aree illiriche intorno al Danubio, fondando un regno in Dacia<sup>314</sup>, espandendosi fino in Anatolia, dove riusciranno nel III sec. a fondare il celebre regno celtico di Galazia<sup>315</sup>.

<sup>313</sup> Cfr. J. de Vries, *Kelten und Germanen*, Bern-München 1960, p. 75.

<sup>314</sup> Cfr. V. Parvan, *La Dacie à l'époque celtique*, in « Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres » (1926), p. 86 sgg. La cultura celtica in Dacia fiorì dal 200 al 50 p. Chr.

<sup>315</sup> Sulla storia del Celti in Asia Minore, sempre fondamentale è F. Stähelin, *Geschichte der kleinasiatischen Galater*, Leipzig 1907.

In definitiva, il contatto fra Celti e popoli balcanici non è mai venuto meno per tutto il periodo della loro massima fioritura culturale, così come costante è stato in quello stesso tempo l'assoggettamento politico e culturale dei Germani ai Celti. Non sussistono pertanto difficoltà ad asserire che i Balcani meridionali, forse la stessa Samotracia, siano stati, in tempi e in modi diversi, i luoghi di origine di culti che risalendo i Balcani si sono diffusi tra Elleni, Celti e Germani.

4.29. Abbiamo visto in più luoghi come le funzioni della triade somma irlandese e di Odino, possano considerarsi forme storiche dell'archetipo trascendente del « legame ». Si sarebbe, in altri termini, verificato quel processo, individuato dall'Eliade<sup>316</sup>, che porta la teofania a esaurire in sé soltanto, tutte le manifestazioni del sacro che hanno lo stesso archetipo, restaurando in tal modo la forma perfetta. E sul piano delle funzioni che la religione dei Traci, Celti e Germani, ha sviluppato la concezione che troviamo, diversamente elaborata, nel pensiero classico indiano per il quale la nozione del « legame » era impegnata nell'equazione: *sant = dita/asant = aditi* « l'esistente = il legato ~ il limitato/il non-esistente = il non-legato ~ l'infinito ».

Naturalmente, dal momento che il « legame » è una situazione dell'uomo nel cosmo, ritroviamo in ogni altra cultura religiosa questo stesso archetipo. Così in Babilonia, *markasu* 'legame, corda', entra nel linguaggio religioso per designare il principio cosmico unificatore e, al tempo stesso, la legge divina che preserva l'universo<sup>317</sup>. Come si vede, si potrebbe sostituire al babilonese *markasu* il latino *religio* o il dio indiano *Varuṇa* senza dover con questo modificare le funzioni.

Ma soltanto nella cultura religiosa indoeuropea, grazie alla sua organica strutturazione ideologica, il complesso del

<sup>316</sup> Cfr. M. Eliade, *Traité*, op. cit., in particolare i capitoli XII, XIII.

<sup>317</sup> Cfr. S. Langdon, *Semitic Mythology*, Boston 1931, p. 109.

« legame » è organizzato in modo coerente<sup>318</sup>, e per quanto ci concerne, schematizzabile come segue:

I) Le divinità del primo livello sono dèi « legatori »; esse sono invocate per questo scopo; le funzioni giuridiche, tipiche per questo livello, sono manifestazioni del « legame ». L'India ha qui come rappresentanti *Varuṇa* e *Mitra*, gli *āditya* 'i figli di Aditi' ovvero 'i non-legati'. Odino e Týr, la somma triade irlandese entrano qui di diritto. La possibilità di comunicare, concessa tramite 'Ογμῖος ~ *Ogma*, è un invisibile « legame » teso dalla magia di un dio.

II) Le divinità infernali operano con « lacci », « corde » che causano malattie, disgrazie, morte. In India *Yama* e *Nirṛti* agiscono con i 'legami della morte' (*mṛtyupāśāḥ*); la valchiria *Herfjotur* e Odino psicopompo, le *defixiones* di *Ogmios* e 'Ογμῖος ~ *Ogma* psicopompo rappresentano le loro controparti celto-germaniche.

Osserviamo che l'area celto-germanica — e presupponiamo anche quella tracica — ha unificato gli attori delle due operazioni di « legame », che già non si differenziavano morfologicamente, nel tentativo di restaurare l'archetipo in una sola teofania.

Riconosciamo come anche in area iranica, la religione post-zaratustriana si avviasse a un'unificazione dei due momenti nella figura di Mithra servendosi dell'opera del « coadiutore » *Sraoša*. Mithra, dio « mediatore » per eccellenza, assume in tal modo anche la particolare funzione di mediare fra la vita e la morte in quanto *Sraoša* è uno psicopompo che conduce nell'Oltretomba quei fedeli che in vita avevano seguito i precetti del rituale<sup>319</sup>.

Sarebbe da chiedersi quanta influenza sia stata esercitata sulla religione zaratustriana da concezioni religiose provenienti dall'Anatolia e affini, quindi, a quelle che hanno

<sup>318</sup> Cfr. M. Eliade, *Le 'dieu lieur' et le symbolisme des nœuds*, in « *Revue de l'histoire des religions* » 154 (1948), p. 35.

<sup>319</sup> I Parsi hanno ancora conservato il sacrificio in suffragio dei morti con il nome liturgico di *Srōš Darūn* 'il pane consacrato a *Sraoša*'. *Srōš* figura come psicopompo già nell'*Artāi Virāz nāmak*: egli con l'Angelo del fuoco guida l'anima di *Virāz* nell'oltretomba.

influenzato la cultura celto-germanica. Sappiamo, del resto, delle profonde innovazioni portate dal sostrato alla religione ariana; l'opera di Zaratustra, prima, e i continui assestamenti delle sue dottrine, poi, ubbidiscono in parte a questa esigenza di adattamento alle diverse tradizioni e esigenze locali.

*Sraoša*, dio sostituito da Zaratustra all'indo-ario *Aryaman*, e quindi collegato alla fertilità e alla procreazione, guardiano dell'ortodossia rituale<sup>320</sup>, e quindi dio che « lega » i fedeli a sé, era la figura più adatta a rappresentare Mithra anche come psicopompo, legando per l'eternità l'uomo alla divinità.

4.30. Passiamo, per ultimo, ad esaminare il più notevole aspetto di « legame » instaurato da Odino o da *Ogma*, che con definizione comune — e vedremo come ciò sia possibile — si potrebbe denotare come « runico ».

Se non possono sussistere dubbi circa la connessione fra le rune e Odino — si ricordi l'iniziazione sciamanica alla quale si sottopose il dio per giungere alla scienza runica — e fra l'ogam irlandese e *Ogma* — cfr. § 4.20. — i problemi sorgono quando si cerca di chiarire il valore primario delle rune e dell'ogam. Di un lungo e ininterrotto processo culturale, noi vediamo emergere soltanto l'aspetto più superficiale, quello epigrafico, e tentiamo di interpretare con la sua tangibile testimonianza l'intero ciclo. Ciò che innanzitutto dovremmo chiarire, è l'ambiguità stessa del termine runa.

La polemica che per anni ha diviso i runologi può riconoscersi proprio nella diversità di atteggiamento nei confronti della tradizione, ricostruibile indirettamente, e dei reperti epigrafici, immediatamente storicizzabili. L'incomprensione del Musset dell'opera di Arntz, riposa su queste premesse le quali sono, non dimentichiamolo, ideologiche, riaf-

<sup>320</sup> Questo aspetto di *Sraoša* è evidenziato nel *Vidēvdāt*, come ha mostrato M. Molé in *Culte, Mythe et Cosmologie dans l'Iran ancien*, Paris 1963. — Sulla figura del dio Aryaman, cfr. P. Thieme, *Mitra and Aryaman*, in « *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* » 41 (1957), pp. 72-91.

fiorando qui la polemica tra il razionalismo e un certo tipo di pensiero di stampo irrazionale e incline al misticismo.

Fintanto che non si sarà colmato questo dissidio tra superficie e tradizione non ci potranno essere progressi. Così come si dovrà ricorrere alla tradizione celtica e germanica, contemporaneamente, per ricostruire il quadro che permetterà di comprendere le fenomenologie individuali. Ma anche in questo caso non si dovranno più cercare i rapporti di sudditanza e dipendenza fra le due aree, ma piuttosto le similitudini negli atteggiamenti culturali.

4.31. Da varie testimonianze letterarie irlandesi risulta che una qualsiasi incisione con segni ogamici determina, come effetto immediato e inevitabile, un « legame » con la volontà espressa da chi ha compiuto quell'operazione.

Il già citato *Auraicept na n-Éces* riferisce come la prima incisione ogamica, consistente in sette segni intagliati su di un bastoncino, avesse stornato la minaccia di rapimento che incombeva sulla moglie di *Lug*.

La *Táin bó Cúalnge* fornisce informazioni più dettagliate: qui *Cu Chúlainn* fa spesso uso dell'ogam incidendolo sempre, si noti bene, su legno. Ci limitiamo ad esaminare un solo luogo della saga dove viene ampiamente descritta, dapprima, l'intera operazione d'intaglio e dove, successivamente, alcuni passaggi retorici in versi — e quindi di grande arcaicità — lasciano trarre alcune utili considerazioni.

*Cu Chúlainn* recide con un solo colpo il ramo principale di una quercia; sostenendosi su di un solo piede, servendosi di una sola mano e chiudendo un occhio, piega il ramo a mò di cerchio (*id*), alla giuntura del quale egli traccia un ogam. Infine infila il cerchio sul monolito di Ard Cuillen e lo fissa stabilmente (...*tuc in n-id im chael in chorthé ic Ard Chuilend. Scibis in n-id co ranic remur in chorthé*)<sup>321</sup>.

Lo scopo di *Cu Chúlainn* era di arrestare la marcia del-

<sup>321</sup> Cfr. la *Táin* nella versione dal *Book of Leinster*, op. cit., ll. 456-460.

l'esercito nemico del Connacht. L'ammonimento contenuto nell'ogam inciso sul magico cerchio verrà interpretato dal druida dell'esercito del Connacht: chiunque avesse sorpassato il monolito di Ard Cuillen, avrebbe trovato la morte prima dell'alba, a meno che non fosse riuscito a riprodurre un cerchio identico a quello fatto da *Cu Chúlainn* operando però con gli stessi accorgimenti da lui usati.

Questa è l'interpretazione del druida *Fergus mac Róig* che è data in versi<sup>322</sup>; di essa mettiamo in evidenza soltanto quelle parti che più servono al nostro scopo:

478 *Id in so, cid sluinnes dún?*  
*In t-id cid imma tá a rún?*

Questo è un cerchio, qual è il significato per noi? Qual è il suo messaggio ~ segreto?

496 *Iss naidm niad, ní nasc fir mir.*

È il legame di un eroe, non è il legame di uno stolto.

Innanzitutto si deve notare come la scelta lessicale sveli in questi versi una problematica giuridico-religiosa sottostante. Con *naidm* — che morfologicamente è il nome verbale di *naiscid* — si denota nel linguaggio legale 'il contratto, il patto, l'impegno'; con *nasc* — sostantivo sempre tratto dalla stessa radice di *naiscid* — si denota nel linguaggio comune 'il legame, l'anello, il collare' e nella terminologia legale 'l'obbligo'. Se *id* ha comunemente l'accezione di 'cerchio, anello', esso era anche il collare che il primo mitico legislatore irlandese, *Morand Mac Máin*, stringeva intorno al collo dei colpevoli; riconosciamo in *id*, pertanto, un vocabolo sacrale che esprime, in diversi contesti, la nozione del vincolo.

Giungiamo infine a *rún* da noi reso con 'messaggio ~ segreto'. Ma una maggiore adesione al significato del brano inviterebbe a riconoscere come accezione primaria 'volontà,

<sup>322</sup> Le saghe antico-irlandesi erano in prosa; soltanto alcuni passi, dal linguaggio più arcaico e spesso di difficile interpretazione, sono in versi.



contenuto vincolante, intenzione', rispetto ai quali il particolare 'messaggio' o 'segreto' è una condizione secondaria. Si consideri infatti che lo *id* esprime un «vincolo» in rapporto alla volontà di *Cu Chúlainn* in primo luogo, che viene poi interpretato nel suo specifico contenuto.

4.32. Il preciso compimento di determinati gesti che accompagnano l'incisione ogamica e la loro esatta riproduzione necessaria per l'annullamento del suo vincolo, operazione che ritorna ancora altrove nella saga (cfr. l. 604 sgg.), fanno ritenere che *Cu Chúlainn* stia qui compiendo un rito religioso il cui contenuto, ciò che appunto è la *rún*, viene poi comunicato mediante un segnale corrispondente, lo *ogam*. Il materiale usato, il legno di quercia, è sacro, così come il monolito su cui il cerchio viene fissato.

Si noti che l'uso qui descritto sembrerebbe rappresentare la fase di transizione fra l'intacco di ogam su legno e l'incisione su monolito. Inoltre siamo evidentemente di fronte ad un impiego di ogam non-alfabetico, più antico del sistema a noi giunto, e precedente le iscrizioni ogamiche alfabetiche giunteci su steli.

L'ogam al quale la saga fa riferimento doveva essere, fuori di dubbio, un codice criptografico — è infatti necessario l'intervento di un druida per interpretarlo — di tipo ideogrammatico: è sufficiente l'incisione di uno o pochi segni ogamici per trasmettere un messaggio. In una certa epoca, però, l'ogam si adatterà a sistema alfabetico attraverso una ristrutturazione che ne trasforma il principio; da uno stadio ideografico, l'ogam è passato alla resa fonetica, seguendo l'evoluzione «*Inhaltschrift*» → «*Wortlautschrift*».

Come vide il Vendryes, l'organizzazione dell'ogam alfabetico suppone l'esistenza di un precedente sistema indipendente, che sarebbe stato conformato all'uso alfabetico seguendo i dettami della scienza grammaticale latina<sup>323</sup>.

<sup>323</sup> Il primo a considerare l'influenza grammaticale latina sull'ogam fu d'Arbois de Jubainville. Oggi è accettata quale unica possibilità l'influenza della scuola grammaticale latina sul pensiero irlandese; solo in questo modo si può infatti dar atto delle precise

Ma gli Irlandesi hanno recepito l'idea dell'alfabeto e il valore fonetico univoco per ogni segno conservando, invece, le forme materiali degli antichi segni; o meglio, il metodo di classificazione con il quale essi venivano ripartiti e distinti. Ricordiamo che l'alfabeto ogamico consiste in incisioni praticate sullo spigolo della stele; ogni lettera si distingue dal numero di intaccature rettilinee — che vanno da un minimo di una ad un massimo di cinque — e dalla loro posizione rispetto allo spigolo — sui due lati, intersecanti in senso orizzontale, intersecanti in modo trasversale. Le lettere si dividono così in quattro famiglie di cinque segni (*aicme*), delle quali ognuna ha un nome acrofonico. Vedremo comunque su ciò oltre.

4.33. Quello che noi proponiamo è, in definitiva, la seguente tesi. L'alfabeto ogamico è soltanto l'ultima maniera raggiunta, per influsso straniero, da un codice preistorico sorto in un ambito religioso. La scarsa diffusione di stele con incisioni ogamiche se, come già vedemmo, può far ritenere che la fase intermedia descritta nella *Táin* — dove il materiale inciso era legno adattato poi al monolito — non si sia evoluta ovunque nella epigrafe diretta su pietra, può però anche significare che alcuni druidi si siano opposti all'intromissione di un modello straniero che minacciava la tradizione.

La funzione fondamentale di tale codice era di fissare, per tramandare o far conoscere agli assenti, il contenuto e la finalità particolari di una cerimonia o azione religiosa, di qualsiasi tipo. In tal modo sul legno o sulla pietra sacra restava «legata» la forza spirituale di quell'atto religioso rendendoli strumenti capaci di un potere vincolante.

L'orientamento in senso benefico o malefico degli oggetti sacri è appunto imposto nel corso della cerimonia e marcato con un preciso simbolo. Tale orientamento è espressione della *rún* di cui si è prima discusso.

rispondenze fra le regole elaborate nella teoria grammaticale latina e la catalogazione dei suoni dell'irlandese primitivo nell'alfabeto ogamico.

Un passo di Cesare ci assicura sulla partecipazione dei druidi alle cerimonie religiose di carattere pubblico e privato. Egli afferma per l'appunto che i druidi « rebus divinis intersunt, sacrificia publica ac privata procurant » e aggiunge anche che essi hanno la facoltà di scomunicare: « sacrificiis interdicunt », chi non ubbidisce alle loro decisioni in tema di religione, la quale pena « apud eos est gravissima » (cfr. *B.G.* VI, 13).

Tale situazione è confermata proprio da una stele irlandese incisa tanto con caratteri ogamici che, fatto esemplare, con lettere latine; si tratta della stele di Kileen Cormac, nella contea di Kildare. L'irlandese primitivo dell'iscrizione ogamica non presenta problemi; l'epigrafe che vi si legge OVANI (/UVANI) AVI IVACATTOS '(stele) di Ovano, nipote di Ivacatto', fa intendere senza dubbi che si tratta di una pietra sepolcrale. L'iscrizione in caratteri latini IVVEREDR VVIDES, corrisponderebbe nella interpretazione fornita dal Marstrander come *iuvere druides*<sup>324</sup>, a un modello formulare del latino sacrale; tale formula proverebbe che anche in Irlanda le cerimonie religiose erano sotto il diretto controllo del collegio sacerdotale druidico. Ma ampliando questa considerazione del Marstrander, noi diremmo che è qui ancora documentata la sacralità della testimonianza della stele e della sua iscrizione.

4.34. Il termine religioso irlandese *rún* è direttamente comparabile, è del resto ben noto, con il lessema germanico *rūn-*, anch'esso appartenente alla sfera religiosa; in tal modo si intravede un rapporto tra le due culture che si rivelerà scaturire dal profondo.

Non è quindi certamente un caso che il lessema *rūn-* ricorra, fra l'altro, nel nome autoctono germanico per le primè incisioni alfabetiche, note appunto come « rune » e affini, quanto a struttura e valore culturale e religioso, al-

<sup>324</sup> Cfr. C. J. S. Marstrander, *The DRUIDES Inscription at Kileen Cormac*, in « Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskab » 13 (1945), pp. 353-356.

l'ogam irlandese. Né tanto meno può meravigliare il fatto che nelle rune sia possibile riconoscere un'elaborazione articolata, in molto simile alle fasi di sviluppo che abbiamo segnalato per l'ogam irlandese, sì che esse appaiono come fenomenologie differenziate di un prototipo comune.

Se dunque le documentazioni letterarie germaniche, come vedremo, lasciano intendere che si possa distinguere anche per le rune un momento non-alfabetico dalla successiva fase di alfabetizzazione, i reperti grafici decifrabili presentano un quadro ben più complesso e vario di quello offerto dall'ogam. Ciò che è preservato non si motiva nella proiezione di un dato culturale precisabile, ma più correnti e spinte culturali si sovrappongono nel tempo e nello spazio con diversa intensità, contribuendo a un episodio della cultura germanica che si comprende più nella sua polimorfia e diversità di origine e di intenti che nella unitarietà alla quale noi tentiamo di forzarlo.

Non si tratta, quindi, di ricondurre all'unità il molteplice, quanto piuttosto di riconoscere le motivazioni storico-culturali che hanno permesso questi differenziati usi delle rune alfabetiche. Se quindi parte degli impieghi più antichi delle rune di cui noi abbiamo conoscenza possono interpretarsi tanto sul piano religioso quanto su quello profano, qui il dato obiettivo non può evidentemente fornire nessuna informazione che trascenda la sua fenomenologia. In tal senso ci pare sterile la polemica che da sempre ha diviso i runologi tra partigiani della magia delle rune alfabetiche e suoi oppositori<sup>325</sup>.

Si considerino, per es., le formule in *ek*, genere ben documentato, quali *ek erilaR* 'io l'Erulo' — che ricorre in più di sette iscrizioni — ...*dagastiR runo faihido* '(io) Dagast, ho dipinto le rune' — (stele di Einang) — *ek aljamarkiR baijiR* 'io straniero dei Boi' — iscrizione rupestre di Kårstad. Nella prospettiva culturale dello Arntz non sussistono dubbi circa il valore dedicatorio e sacrale delle formule di questo

<sup>325</sup> Fra i primi, per es., M. Olsen H. Arntz, fra i secondi A. Bæksted e L. Musset.

tipo; chi incide rune, infatti, eserciterebbe un'azione di trasmissione del magico che viene garantita in questi casi dalla propria firma<sup>326</sup>. Il Musset, al contrario, non riesce a scorgere nessuna secondaria interpretazione che si celi sotto l'apposizione del « marchio di fabbrica » dell'artigiano. Le formule alla terza persona, del tipo *hagiradaR tawide* 'Hagirad ha fatto' — scatola di Stenmagle — sarebbero poi, sempre secondo il Musset, l'imitazione di un similare impiego che si riscontra su manufatti romani e italici<sup>327</sup>.

Si noterà come siano scientificamente motivate ambedue le posizioni suesposte; esse vengono a contrapporsi, infatti, solo per la diversità ideologica dalla quale dipendono.

Ovvero prendiamo in esame il problema interpretativo dei bratteati con iscrizione runiche. Questi presentano oltre un motivo figurativo centrale, l'iscrizione di un antroponomo, spesso il nome dell'artigiano, ovvero di formule o parole-chiave della magia nordica — per es. *alu*, *lapu* etc. Il Musset non ha comunque dubbi nel collocare l'intero gruppo dei bratteati fra gli impieghi profani delle rune sulla base dell'innegabile provenienza del modello di tali oggetti dal mondo romano. Tuttavia, nulla vieta di pensare che un modello pur originariamente inteso come ornativo, acquisti altrove delle caratterizzazioni religiose; il monile diviene così amuleto.

Sono invero da ricondurre alla stessa corrente religiosa e culturale che ha portato all'erezione di stele ogamiche in Irlanda, gli impieghi di monoliti incisi con rune che in Scandinavia erano collocati sopra, o in prossimità di, tombe. Qui è la comparazione con il parallelo uso irlandese che fa immediatamente ritenere, per lo meno come probabile, la preservazione di un più antico tratto di cultura. Un altro particolare depone ancora a favore di questa tesi. Le stele runiche erano poste anche presso luoghi di transito o presso il Ping e, si può presupporre, dato che il reale sito di molte di queste « pietre segnaletiche » non è più noto, che esse po-

<sup>326</sup> Cfr. H. Arntz, *Handbuch der Runenkunde*, 1942 Halle a. Saale, p. 276.

<sup>327</sup> Cfr. L. Musset, *Introduction à la runologie*, Paris 1965, p. 158.

tessero venire impiegate anche nella delimitazione dei confini. Si potrebbe in tal modo spiegare perché la stele di Jelling sia collocata nel recinto delimitatorio di un tempio pagano, o perché quella di Badelunda faccia parte della fila di pietre che separa lo spazio sacro di quel Ping dalla terra circostante.

Nel *Hávamál* compare, racchiusa in una sentenza, la ideologia e il significato religioso e culturale dei monoliti nell'antico mondo nordico; si confronti, infatti,

str. 72    Sonr er betri, þótt sé síð of alinn  
          eptir genginn guma;  
          sjaldan bautarsteinar standa brauto nær,  
          nema reisi niðr at nið

È meglio avere un figlio, anche se nato tardi, dopo la morte del padre; raramente sorgono dei monoliti accanto alla strada se non sono i figli ad erigerli per i padri.

Il masso simboleggia, presso la comunità e per i posteri, la presenza, tangibile ancora, di uno dei loro membri. Il suo ricordo è affidato alle capacità procreative, la sua vita è « legata » beneficamente ai luoghi da lui abitati, la sua pietra è collocata sul tracciato della strada, ovvero sotto la protezione dell'Ermite germanico, Odino, lo psicopompo che mostra ai suoi fedeli il cammino, e al quale non possono certamente mancare attributi quali Πόρος 'il cammino' — dell'Ermite greco — e « viarum atque itinerum ducem » — dell'Ermite gallico.

Non possono sussistere dubbi, crediamo, sul parallelismo delle funzioni religiose dei monoliti scandinavi e irlandesi e delle erme greche. In appendice tratteremo più diffusamente il problema del simbolismo religioso della pietra; qui ci preme far notare che sia in Irlanda come in Scandinavia, i monoliti sono inseriti in una problematica religiosa e culturale associata alla divinità massima del pantheon e, inoltre, che l'impiego del monolito sacro precede — e, anzi, non necessariamente prevede — l'uso del monolito inciso, vuoi con simboli religiosi che con caratteri alfabetici runici e ogamici.

4.35. Il simbolismo della via che, come abbiamo appena visto, è anche un elemento della struttura religiosa germanica, ha espresso presso le più diverse tradizioni del passato la certezza fideistica dell'uomo in una divinità-guida che, onnisciente, conosce con certezza il cammino da far percorrere ai suoi fedeli. È a questo stadio di pensiero che possiamo addebitare la genesi della figura del proto-Ermete. Naturalmente l'affinamento della speculazione filosofica greca ha completamente rovesciato questo schema di pensiero primitivo; se nella poesia più antica è la Musa a mostrare la via a lei nota ai poeti, suoi adoratori, con Socrate il pensiero è senza via di uscita ed è obbligato a cercarsela scegliendo fra più possibilità. Le parole del linguaggio scientifico quali *aporia* o *metodo*, sono metafore greche nelle quali è implicata l'immagine della via che ci riportano proprio a quella fase del pensiero antico<sup>328</sup>.

Il simbolismo della via, è utile qui sottolineare, è essenzialmente di carattere religioso. Anche se non si deve necessariamente vederla in una prospettiva etica e salvifica — come, ad es., appare nella favola sofistica dove Ercole è posto davanti al bivio di due sentieri che conducono, rispettivamente, alla virtù e al male<sup>329</sup>; o come nella identificazione di Cristo con la Via — ma piuttosto come un simbolo del « legame » tra divinità e fedeli a lei vincolati. In tal senso collochiamo i monoliti e le stele incise fra le attestazioni religiose del mondo scandinavo e non, come fa il Musset, fra « Les emplois profanes », in contrapposizione a « Les emplois magiques » e a « L'emploi oraculaire »<sup>330</sup>.

La posizione del Musset, lo abbiamo già accennato, è viziata dalla rigidità dell'impostazione polemica contro un atteggiamento misticheggiante invalso fra i runologi, soprattutto tedeschi. Così le documentazioni epigrafiche delle

<sup>328</sup> Sull'argomento, O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, 1937; B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955.

<sup>329</sup> La favola fu inventata da Prodico, come riferisce Senofonte nei *Memorabili* (III).

<sup>330</sup> Cfr. Musset, op. cit., p. 141 sgg.

rune venivano considerate, quasi esclusivamente, espressione di un mondo magico che spesso risultava in contrasto con quello religioso, dal momento che non ci si preoccupò di definire che cosa si volesse intendere con « magia ».

La giusta tendenza a storicizzare le documentazioni epigrafiche runiche espressa, fra gli altri, dal Musset, non ha ancora contestato alla scuola tedesca l'improprio uso e l'inadatta applicazione del termine « magia », ma piuttosto si è limitata a sottrarre alla definizione di magico gran parte del materiale runico, operando fra l'altro, spesso con schemi precostituiti.

La storia delle religioni non ha bisogno del termine « magia » che si risolve inevitabilmente in quello di « religione », che nulla giustifica restringere. La religione, e così la magia, presuppongono una fede che si può rapportare tanto ad entità sovrumane quanto a certi tipi di azioni e operazioni rituali quali la purificazione, il giuramento, la divinazione etc.<sup>331</sup>.

L'uso dei termini non denota dunque una contrapposizione di sfere, ma ambedue si riferiscono al mondo ultrasensibile. È oziosa, per questo, la ricerca di stele funebri con addentellati « magici » — quali il palindromo *sueus* e l'incisione nell'ordine tradizionale di tutti e 24 i caratteri del fupark antico che rinveniamo sulla pietra di Kylver — che Musset tenta di tenere distinte dagli altri testi funerari « non magici »<sup>332</sup>. Il problema si risolve totalmente sul piano religioso superando finalmente quella opposizione, mal posta, tra magico e non magico, e distinguendo il momento epigrafico — che appare come l'ultimo stadio e il meno autoctono — dalla struttura religiosa che il monolito simboleggia.

4.36. Come già si ebbe a notare per le stele ogamiche (cfr. § 4.33.), neanche l'impiego del fupark più antico conobbe fortuna nel mondo germanico. A ragione osserva il Mus-

<sup>331</sup> Così intende A. Brelich; cfr. *Tre note*, in *Magia*, Roma 1976, p. 103 sgg.

<sup>332</sup> Cfr. Musset, op. cit., pp. 160-162.

set, seguendo A. Bæksted<sup>333</sup>, che il fuþark antico « avait été une invention prématurée, peu utile, à demi avortée »<sup>334</sup>. Se si esclude l'impiego delle rune in epigrafi del VII sec. nella piccola provincia danese del Bleking e nella Northumbria anglica ancora fino al IX sec., bisogna attendere l'età vichinga per vedere l'effettivo e splendido impiego dell'alfabeto runico, pur nella sua forma semplificata.

Per risolvere il problema di quello che abbiamo definito il « legame runico » di Odino, dovremo, per quanto paradossale possa sembrare, trascendere proprio dalle iscrizioni che gli antichi Germani definivano runiche. Abbiamo visto come nella tradizione irlandese antica si tenesse separato lessicalmente « il contenuto segreto, la volontà vincolante » ovvero la *rún*, dal segnale esprimente « il rituale compiuto », ovvero l'ogam, il quale può anche non venire inciso. La distinzione verbale facilita il compito degli interpreti moderni, la sua perdita rende più ardua la ricostruzione degli effettivi stadi preistorici.

Il lessico germanico ha fatto per l'appunto confluire sotto uno stesso referente i due aspetti dell'operazione religiosa volta a « legare » spiritualmente o materialmente. Comunque sia, dal momento che si è appurata la secondarietà dell'epigrafe runica rispetto all'operazione religiosa in sé, non si cercherà più nell'archeologia runica l'aiuto necessario, quanto piuttosto in altri aspetti di storia della cultura, come la comparazione con la coeva tradizione irlandese e i documenti letterari più antichi del nordico.

Per comprendere le attestazioni di alcuni brani di questi ultimi, si deve necessariamente presupporre che la cultura germanica abbia conosciuto, al pari di quella celtica, l'impiego per fini culturali di simboli ideografici i quali poi in epoca protostorica confluirono, almeno in parte, nel fuþark in via di formazione sotto spinte esterne, adattandosi secondo il principio acrosillabico.

<sup>333</sup> Cfr. le considerazioni di A. Bæksted, *Målruner og Trolldruner, runemagiske Studier*, København 1952.

<sup>334</sup> Musset, op. cit., p. 166.

Il *Sigrdrífomál* elenca in una casistica di situazioni ben definite, una serie di rune diverse per contenuto. La valchiria *Sigrdrífa* svela a *Sigurðr* la saggezza runica che, sola, allontanerà i pericoli o assicurerà il successo. Questa è data da canti, da rune salutari e di felicità che garantiscono il benessere in quanto sono simboli magici positivi (cfr. str. 5). Si noti, tra l'altro, come questo brano ponga sullo stesso piano dei segni runici le immagini culturali (sulle quali cfr. comunque § 4.40).

La valchiria, poi, enumera alcune di queste rune. Incise sulla spada, le « rune di vittoria » (*sigrúnar*) garantiranno il successo se viene contemporaneamente invocato il nome di *Týr* (cfr. str. 6). È palese qui il riferimento ad un rituale animistico di vivificazione, nel quale la spada viene « legata » a un dio e, anche se qui non detto, eventualmente anche al possessore.

Le « rune di vittoria » consistono nell'operazione di intaglio della runa del nome *Týr*, ovvero diremo noi di quella che, con l'alfabetizzazione di un sistema di simboli preesistente, sarà nota come la runa acrofonica *t*. Quando poi si accenna alle « rune della birra » (*þrúnar* cfr. str. 7), è detto più esplicitamente che la loro attivazione dipende dall'incisione su di un'unghia della runa *Nauð*, ovvero di quello che noi conosciamo nell'alfabeto runico come il corrispondente simbolo acrofonico *n*. Le ulteriori spiegazioni della valchiria lasciano intendere, comunque, che l'operazione dell'intaglio sia soltanto un momento di un rituale più complesso.

*Sigrdrífa* prosegue l'elenco delle altre rune salutari; si tratta, ricordiamo, delle rune « dei parti »<sup>335</sup>, « di tempesta », « dei rami », « d'eloquenza », « della mente ». Alla fine ella mette in guardia dalle rune negative, che conducono solo all'infelicità, e fra queste le « rune d'amore » che spingono a illecite passioni.

Per ognuna di queste rune il testo eddico chiarisce lo scopo dell'impiego e rivela esattamente in quale luogo e in

<sup>335</sup> O forse meglio, rune dei « parti difficili » dal momento che *bjarga* non significa 'partorire', ma 'proteggere, salvare, portare al sicuro'.

che modo esse debbano essere incise se si vuole che agiscano nel giusto senso.

È noto che i rituali devono essere eseguiti nel modo più esatto per evitare che l'effetto desiderato venga annullato. Tuttavia riconosceremo qui espressa l'esigenza di classificare in senso univoco un sistema di simboli culturali e di inserirlo in appositi rituali. Per tale motivo le rune *t* e *n* non dimostrano qui di possedere un valore fonetico autonomo, bensì di dipendere da un codice di convenzioni extralinguistiche.

4.37. Se crediamo, dunque, che queste testimonianze dell'Edda siano probanti, dobbiamo ammettere che la valchiria faccia riferimento ad uno stadio delle rune di tipo ideogrammatico. La tradizione manoscritta anglosassone e l'epigrafia nordica ci offrono, del resto, conferma di una tale fase<sup>336</sup>.

Vogliamo ricordare i manoscritti del *Beowulf*, del *Waldere*, del *Salomone e Saturno*, o alcune fra le opere di Cynewulf, dove talvolta capita di imbattersi in simboli runici con valore ideogrammatico<sup>337</sup>. Citiamo, a mo' di esempio, la scrittura dei segni runici corrispondenti a *e*, *w*, *m*, per significare, rispettivamente, *epel* 'patria', *wynn* 'gioia', *monn* 'uomo'. Come si vede questa pratica anglosassone coincide pienamente con quanto lasciato intendere dal *Sigrdrifomál*.

Sul versante scandinavo sono conservati alcuni esempi di usi ideogrammatici delle rune; di questi è indiscutibile l'uso della runa *d* per *dagr* 'giorno' nell'iscrizione di Ingelstad, e di *m* per *maðr* 'uomo', nell'epigrafe di Oseberg<sup>338</sup>.

<sup>336</sup> Anche nel *For Skirnir* (str. 36) si fa senz'altro accenno alle rune ideografiche.

<sup>337</sup> Cfr. sull'argomento C. L. Wrenn, *Late Old-English Rune-Names*, in « *Medium aevum* » 1 (1932-33), pp. 24-34; R. W. V. Elliot, *Cynewulf's Runes in Christ II and Elene*, in « *English Studies* » 34 (1953), pp. 49-57; A. C. Laurini, *I passi runici della poesia anglosassone*, Genova 1971.

<sup>338</sup> Un altro caso, quasi certo, si ha nell'iscrizione di Stentofta, dove *j* starebbe per *jāra* 'annata favorevole'.

È comunque molto importante osservare che l'iscrizione di Ingelstad è in fupark recente, dove il segno runico per *d* viene a confondersi con quello per *t*. Nonostante questo, è qui preservata la runa ideogrammatica *d* del fupark più antico, dimostrando in tale modo l'estraneità al sistema alfabetico delle rune ideogrammatiche le quali, è quindi lecito supporre, formavano una classe separata rispetto ai 24 segni del fupark più antico. La riduzione del sistema alfabetico runico ai 16 segni del fupark recente, non intaccherà di conseguenza le rune ideogrammatiche in quanto queste non saranno considerate inserite nel sistema alfabetico.

Le rune ideogrammatiche, possiamo concludere, per la loro lateralità nei confronti dei due sistemi di fupark, e per l'evidente accordo d'impiego in aree diverse, sembrano inserite in un codice precedente al fupark più antico.

4.38. Lo stadio raffigurato nel *Sigrdrifomál* coglie un momento di trapasso decisivo; qui il segno alfabetico importato per il suo valore fonico viene collegato al primo fono di un ideogramma preesistente e ne prende di riflesso il nome. La funzione di tali ideogrammi doveva essere precipuamente, se non unicamente, di segnalare e comunicare, a chi fosse a conoscenza del codice criptografico, la volontà espressa durante la celebrazione religiosa della quale quell'ideogramma portava la testimonianza.

Non vediamo nessuna difficoltà a inserire in questo stadio le *notae* incise su ramoscelli dai Germani continentali e su cui riferisce Tacito nel ben noto passo (*Germania* X).

Fino a questo momento, in definitiva, la cultura germanica si direbbe assai vicina alla fase pre-alfabetica e ideografica che, abbiamo già notato, anche il Vendryes presuppone per l'ogam irlandese. Le concordanze fra le due aree investono tanto il piano dell'organizzazione quanto la sfera ideologica.

I due sistemi verranno a divergere, invece, in età protostorica, quando l'influenza delle civiltà alfabetiche mediterranee agirà sui sistemi ideografici in modo del tutto differente a motivo delle diverse situazioni storiche, creando per l'appunto quel dissidio tra superficie e tradizione che in

gran parte è responsabile delle polemiche dei Moderni<sup>339</sup>.

Vediamo, in fine, in che modo presupponiamo che si sia giunti alle fasi alfabetiche dell'ogam e delle rune valutando parallelamente gli spostamenti di funzionalità, e illuminando con l'una gli aspetti dell'altra.

L'alfabeto ogamico è indubbiamente più conservativo di quello runico nel rifiutare l'adozione dei segni grafici stranieri, e ci offre in tal modo la chiave per interpretare il sottostante codice criptografico più antico; l'incisione — nel caso dell'ogam a noi preservato si tratta sempre di intacchi rettilinei — assume il proprio significato a seconda della sua posizione rispetto a un determinato punto di riferimento. Nell'ogam questo è dato dallo spigolo della stele, ma è facile intuire che mutando la forma dell'incisione o il suo punto di riferimento ovvero il supporto materiale, si sarebbero potuti avere altri codici.

La possibilità di una pluralità di codici, o se si preferisce, di un codice con più registri di riferimento secondo le diverse situazioni mitiche da « legare », è invece indiziata dalla documentazione nordica. Vedremo più avanti come i nove mondi mitici della mitologia nordica non possano comunicare fra di loro neanche attraverso la scienza runica; questa situazione lascia intendere comunque che i Germani disponessero anche al livello ideografico della possibilità di codici divergenti. Non è improbabile pensare che le singole associazioni di guerrieri creassero dei sistemi o variazioni di essi per scopi specifici.

Sia l'alfabeto ogamico che quello runico conoscono una suddivisione delle proprie lettere in « famiglie » — così si interpretano le corrispondenti parole ant. irlandese *aicme* e isl. *ætt* che le denotano. Queste divergono soltanto quanto al numero di cui si compongono; nel sistema dell'ogam i

<sup>339</sup> Facciamo nostra, in quanto la meno ambigua, la tesi di un'origine dei segni alfabetici runici dai modelli dell'Italia settentrionale. Cfr. l'esposizione di questa ipotesi data da V. Pisani, *Italische Alphabete und germanische Runen*, in « Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung » 80 (1966), pp. 199-211.

suoni dell'irlandese sono divisi in quattro gruppi di cinque segni, mentre fupark distingue tre gruppi di otto segni.

Nonostante le varie ipotesi con cui si è tentato di motivare la suddivisione in gruppi, non si è ancora riusciti a coglierne la causa essenziale<sup>340</sup>. Il problema comunque non va impostato come se la suddivisione fosse secondaria rispetto all'ordinamento progressivo dei segni del fupark e dell'ogam, il quale diverge notevolmente dall'ordine alfabetico latino o greco. Non seguiremo pertanto il Musset quando si chiede perché i Celti e i Germani abbiano adottato « un ordre absolument original » per i loro caratteri, quando propone di riconoscere in questo loro atteggiamento culturale « un moyen d'affirmer l'autonomie et l'originalité du système », e infine quando considera la « singularité » della divisione in gruppi come fatto secondario, scisso quindi dal fulcro del problema<sup>341</sup>.

Al contrario, l'ordine tradizionale degli alfabeti greco-latini non poteva essere seguito proprio a motivo del metodo di classificazione del sistema ideografico pre-alfabetico che, abbiamo appurato, si strutturava in gruppi differenziati dal contesto.

Il principio acrofonico che contraddistingue tanto il fupark che l'ogam, fornisce la possibilità di collegare l'idea innovativa dell'alfabeto, ovvero del valore fonetico inseparabile dal segno, al sistema di classi ideografiche. Il momento di passaggio viene infatti colto quando sul piano grafico un significato abbandona l'associazione con il suo ideogramma o il suo contesto ideografico, per sostituirlo con la lettera o il segno alfabetico corrispondente al primo fono del suo significante.

Naturalmente gli ideatori degli alfabeti runico e ogamico hanno dovuto operare una scelta fra i codici ideografici a disposizione per ottenere un solo ideogramma per ogni suono; senz'altro saranno state motivazioni culturali e religiose a guidarli nella cernita. Vale la pena ricordare che S.

<sup>340</sup> Cfr. per es. sul Musset, p. 101 sgg. alcune ipotesi di germanisti.

<sup>341</sup> Cfr. Musset, op. cit., pp. 102, 104, 105.

Agrell credeva di riconoscere in un ambiente misticheggiante e non alieno da influssi mitraici il luogo di formazione delle rune<sup>342</sup>.

I nomi acrofonici delle rune sono bene assortiti; troviamo così alcuni teonimi, degli elementi religiosi, culturali e giuridici, un gruppo di nomi presi dal mondo vegetale — e quindi sempre religioso. Possiamo allora concludere che essi siano rappresentativi di più registri ideografici.

I nomi acrofonici dell'ogam sono, invece, tratti unicamente dal mondo vegetale<sup>343</sup>. Si deve comunque notare che le denominazioni acrofoniche delle rune lasciano chiaramente riportare la loro formazione ad un ambiente sacerdotale dal momento che presentano tutte le caratteristiche di una « lingua speciale ». Vi ritroviamo, infatti, parole rarissime o arcaiche (cfr. le rune inglesi *ós, úr, gér*, etc.) e antichi prestiti non impiegati altrove (cfr. il gallico *perta*, forse gallese *perth* 'cespuglio', irlandese *cert* 'melo', il nome acrofonico del segno ogamico per [k<sup>w</sup>], con ags. *peorð*, impiegato come nome acrofonico della runa per [p])<sup>344</sup>, deformazioni tabuistiche, etc.<sup>345</sup>.

4.39. Se dunque l'inglese antico presenta un nome celtico per la runa *p*, si può ritenere che il principio acrofonico si sia sviluppato in ambienti celtico-germanici e in una data alquanto alta, sia se si pensi ad una eventuale genesi in ambiente mistilingue — e quindi continentale — sia se si crede ad una fortunata diffusione fra tribù contigue di uno

<sup>342</sup> Si ricordi che una riflessione grammaticale nordica definitasi in ambito runico è dimostrata da alcuni termini del più antico trattato grammaticale scandinavo; cfr. F. Albano Leoni, *Il primo trattato grammaticale islandese*, Bologna 1975, p. 11 sgg.

<sup>343</sup> Per imitazione dell'ogam vegetale il medioevo irlandese ha conosciuto, per es., un ogam degli uccelli, dei colori, dei liquidi. Cfr. R. A. S. Macalister, *The Secret Languages of Ireland*, Cambridge 1936, p. 42 sgg.

<sup>344</sup> Cfr. C. J. S. Marstrander, *Om Runene og Runenavnenes Oprindelse*, in « Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskab » 1 (1928), p. 139 sgg.

<sup>345</sup> Sulle lingue speciali, cfr. G. R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna 1976, p. 81 sgg.

sviluppo culturale proprio dell'area celtica — ma in tal caso si deve presupporre una facile situazione di interscambio fra Celti e Germani nonché il predominio culturale celtico sulle tribù alloglotte confinanti, ovvero non potremmo andare molto al di là della fine dell'età volgare.

Non è assolutamente possibile ritenere che l'ags. *peorð* sia eventualmente dovuto all'influenza della tradizione irlandese portata in Inghilterra dagli evangelizzatori irlandesi. È noto infatti che l'irlandese primitivo contrastava con [k<sup>w</sup>] ogni [p] del gallico e britannico; il codice ogamico irlandese ignora infatti il nome acrofonico per *p*, al quale sostituisce appunto *cert* [kwert].

Un documento pseudo-gotico proveniente da ambiente alto-tedesco antico — cfr. MS 795 della Biblioteca Nazionale di Vienna — ci dà la nomenclatura di un alfabeto scritto con caratteri vulfiliani che appare estremamente vicino alle denominazioni acrofoniche delle rune. Dal momento che non è più dimostrabile un'eventuale influenza culturale inglese su tale testo<sup>346</sup>, la denominazione della lettera *p* come *pertra* che qui troviamo indica la sopravvivenza dell'antico nome acrofonico gallico in altri ambienti germanici.

Infine non crediamo che sia una mera coincidenza il fatto che il gruppo delle rune vegetali concordi nei referenti con i nomi di alcuni ogam; ricordiamo ags. *beorc*, ant. nordico *bjarkan*, ant. irlandese *beithe* 'betulla', ags. *þorn* 'spina' ant. irlandese *huath* 'biancospino, spina'<sup>347</sup>, ags. *eoh*, ant. nordico *yr*, ant. irlandese *idad/ibar* 'tasso' etc.

Il sistema acrofonico appare, dunque, così profondamente strutturato nella cultura celtico-germanica da riuscire a rimodellare secondo le sue regole gli alfabeti provenienti dal mondo romano. Non valgono i tentativi del Musset di ricercare « une tradition latine aberrante et oubliée » a spiegare le profonde concordanze genetiche tra le rune e l'ogam<sup>348</sup>. La scuola grammaticale latina, è noto, insegnava

<sup>346</sup> Cfr. R. Derolez, *Runica Manuscripta*, I, Bruges 1954, p. 54.

<sup>347</sup> Su tale significato cfr. H. Meroney, *Early Irish Letter-Names*, in « Speculum » 24 (1949), p. 19-43.

<sup>348</sup> Cfr. Musset, op. cit., p. 178.



la pronuncia delle consonanti plosive con un appoggio vocale — quindi [pe], [te] — definendole *mutae* perché non potevano articolarsi da sole, riservando alle altre consonanti il nome di *semivocales* perché non avevano bisogno della vocale di appoggio — quindi [f], [l]<sup>349</sup>.

Un insegnamento di tale tipo sarà servito ai druidi celtici e germanici all'identificazione immediata delle corrispondenze tra suono e lettera, facilitando estremamente l'adattamento dei significanti degli ideogrammi alla nuova realtà grafica, ma non certamente avrà giovato all'elaborazione dell'acrofonìa.

Non ha senso, dunque, cercare trafile che passano per una latinità dimenticata, come inviterebbe a fare il Musset. Né tantomeno si può ricordare l'acrofonìa mnemotecnica sulla quale è basato l'alfabeto cirillico; oltre a non volere essere descrittivo, esso rimonta alla tradizione cristiana e si colloca, per questo, in tutt'altra prospettiva culturale<sup>350</sup>.

4.40. È un errore credere che il mondo germanico abbia universalmente accettato, pur con qualche modifica, l'alfabeto giuntogli da popolazioni dell'Italia settentrionale. In area inglese e scandinava, ovvero dove minore è stato l'influsso della cultura alfabetica proveniente dalle zone romano-germaniche — delle quali l'elmo di Negau è fra i più antichi prodotti — si sono potuti conservare, almeno parzialmente, alcuni sistemi di rune basati su metodi di classificazione simili, o paralleli, all'ogam irlandese.

Ci riferiamo alle rune inglesi note come *hahalruna*, *lagoruna*, etc., brevemente descritte in alcuni trattati antico-inglesi del IX-XI sec. La croce di Hackness, nello Yorkshire, porta la prova dell'autenticità delle documentazioni letterarie, dal momento che è incisa con rune la cui struttura ricorda per l'appunto il tipo descritto nei trattati come *hahalruna*.

<sup>349</sup> Cfr. H. Keil, *Grammatici Latini*, Hildesheim 1961 (rist.), I, p. 423 sgg., II, p. 8 sgg.

<sup>350</sup> Per varie considerazioni sui nomi dell'alfabeto antico-slavo, cfr. A. Vaillant, *L'alphabet vieux-slave*, in « Revue des Etudes Slaves » 32 (1955), p. 7-31.

Alcuni di questi sistemi runici si ritrovano puntualmente adottati in Scandinavia dimostrando la vitalità di più tradizioni runiche nell'ambiente germanico continuatesi ancora dopo la formazione del fupark. Una delle epigrafi sulla stele di Rök (VIII-IX sec.) presenta un esempio svedese di *hahalruna*; ogni suono è rappresentato da due incisioni situate su ambedue i lati di una linea verticale; le incisioni di sinistra, da uno a tre, indicano a quale famiglia (*ætt*) il suono appartiene; quelle di destra, fino a un massimo di otto, si riferiscono al numero d'ordine di quel suono all'interno della famiglia.

Il principio sul quale si basano le *hahalruna* è notevolmente vicino a quello ogamico. Presupponiamo che gli inventori di questo tipo di rune si siano ispirati ad una tecnica tradizionale simile a quella che aveva portato all'ogam irlandese. La differenza tra i due sistemi sta però nel fatto che le *hahalruna* non si rifanno ad una fase pre-alfabetica, come l'ogam, ma passano attraverso la mediazione dell'esperienza alfabetica del fupark.

Le attestazioni di tutti i generi di rune, così come dell'ogam, concordano nell'indicare in un codice ideogrammatico e criptografico la fase preistorica grazie alla quale si riesce ad interpretare l'insieme dei diversi, e in parte discordanti, impieghi delle rune storiche.

Più volte si è accennato ad un'originaria finalità religiosa di tale codice. Già una considerazione di carattere storico inviterebbe, in effetti, a questa opinione; l'uso della scrittura, sia essa ideografica che sillabica o alfabetica, è stato nell'antichità un'esigenza ed un appannaggio delle classi sacerdotali, ed è difficile ritenere che nella civiltà celtico-germanica la situazione potesse essere diversa. Anzi l'avanzato livello di cultura delle classi druidiche e la prerogativa che detenevano li rende indiscutibilmente gli unici in grado di appropriarsi di tecniche esterne e di utilizzarle a proprio favore.

Vedemmo comunque che gli impieghi dell'ogam alfabetico si accordavano pienamente con un'interpretazione in senso religioso. Le documentazioni grafiche germaniche, invece, non sono interpretabili in una visione unitaria. Abbia-

mo mostrato come esse siano più suscettibili ad avallare le più diverse tesi aprioristiche che a prestarsi per un coerente e obiettivo esame. Solamente le stele possono ricondursi, per il parallelismo che abbiamo riscontrato con i monoliti ogamici, alla stessa motivazione religiosa e culturale che collegava il proto-Ermete con il simbolismo della pietra.

Nell'impiego su stele, la runa svolgerebbe una funzione non dissimile dai numerosi petroglifi — carri, navi, animali, croci etc. — particolarmente numerosi in Scandinavia (e anche Irlanda). Sia le rune che le incisioni su roccia e monolito rappresenterebbero l'avvenimento di un rito, una celebrazione di tipo commemorativo, propiziatorio, fecondativo, funebre e tanto altro ancora. In tal senso ha ragione H. Arntz quando definisce « Kultschrift » tanto i petroglifi che le rune. Ma non è più possibile seguirlo quando riconosce la trasformazione di alcuni petroglifi da immagini di culto in « Gebrauchsschrift »<sup>351</sup>; rappresentazioni di questo tipo si classificano fra quei mezzi espressivi paralleli alla scrittura, che simboleggiano un'azione e che risvegliano nel fedele un'idea immediata che, come è naturale aspettarsi, a sua volta metterà in moto tutto un processo verbale. In quanto tali sono da tenere nettamente distinti da un codice di segni ideografici o grafici, fondato su un reticolo di rapporti stabile e inequivoco.

Le immagini di culto accompagnano anche altrove le rune; per es. sulle armi o sugli amuleti, dimostrando per l'appunto il parallelismo e non la sovrapposizione nell'uso.

L'impiego di rune altrove, su monili o oggetti artigianali, non deve essere naturalmente coordinato alla prospettiva religiosa sopra delineata. Così come i sistemi di scrittura delle grandi civiltà mediterranee passarono dall'iniziale ambito religioso in ambienti più profani, non comprendiamo perché un naturale spostamento di tale genere debba ingenerare delle difficoltà. Potremmo anzi supporre che lo spunto all'incisione di rune su oggetti venisse fornito proprio dagli oggetti e manufatti di provenienza mediterranea

<sup>351</sup> Cfr. Arntz, op. cit., p. 133 sgg.

dotati, come già accennammo (cfr. § 4.34.), per l'appunto di firme, dediche o altre iscrizioni. Se poi nella cultura germanica dell'epoca anche il firmare un oggetto facesse parte di un più complesso atto religioso è un problema che non potremo mai risolvere per mancanza di documenti.

Crediamo comunque che la difficoltà e la confusione siano state in gran parte causate dalla sovrapposizione di significati nel lessema *rūn-* operatosi nel lessico germanico in diversi momenti e in parallelo con l'evolversi della cultura. La ricostruzione delle fasi storico-culturali del problema delle rune e le sue implicazioni sul piano linguistico sono fra gli obiettivi che ci siamo posti.

4.41. Abbiamo mostrato come con 'runa' si definisce in età preistorica — e ancora in qualche documento dell'età storica — l'incisione di un ideogramma. Si è così già distinta una fase storica e alfabetica, da una preistorica e ideogrammatica le quali sono però pur sempre contraddistinte nel lessico nordico con *rúnar*.

Dobbiamo ora completare e perfezionare l'analisi, in una prospettiva diacronica, degli altri eventuali precedenti semantici del nostro termine.

Quello che tenteremo ora di dimostrare è che lo stadio ideogrammatico che, ricordiamo, almeno inizialmente voleva esprimere dei contenuti comunque religiosi, è sorto più propriamente come rappresentazione di *runogrammi* dove le informazioni da incidere si riferivano al mito più che ad una generica informazione.

L'Edda poetica presenta in più luoghi alcune occorrenze di *rūn-* che il contesto stesso impedisce di interpretare come « incisioni ».

Nel *Vafðrúðnismál*, Odino esprime il desiderio di cimentarsi con il gigante *Vafðrúðnir* sulla conoscenza delle « antiche rune » (*á fornóm stofom*)<sup>352</sup>. Il dialogo che segue è una gara di saggezza sulla conoscenza degli avvenimenti cosmici, è il confronto tra due conoscitori dei misteri di tutti i mondi

<sup>352</sup> *Stafr* è 'segno runico' e 'runa'; il Mastrelli traduce per l'appunto « antiche rune », cfr. *L'Edda*, op. cit., p. 37.

mitici perché *Vafðrúðnir*, così come Odino, ha molto viaggiato, riuscendo in tal modo ad impossessarsi delle rune dei giganti e di tutti gli dèi (str. 43: *frá jǫtna rúnom oc allra goða ec kann segja satt*). È noto che il viaggiare attraverso i mondi fu una delle fonti della sapienza odinica il quale in tal modo è venuto a conoscenza dei misteri delle altre dimensioni e ad illuminare di conseguenza anche la propria.

Tuttavia il gigante mostra di ignorare qualche runa; gli sfugge ciò che Odino disse a Baldr prima che questi venisse cremato. La conoscenza che *Vafðrúðnir* ha degli avvenimenti mitici non è dunque completa come quella di Odino e la gara per lui è persa. Muore *Vafðrúðnir* riconoscendo la sua inferiorità:

str. 55 Ey manni þat veit, hvat þú í árdaga  
sagðir í eyra syni;  
feigom munni mæltu ec mína forna stafi  
oc um ragna rǫc.  
Nú ec við Óðin deildac mína orðspeki,  
þú ert æ vísastr vera.

Nessuno sa che cosa tu, in antico, dicesti all'orecchio di tuo figlio. Con bocca votata a morte ho detto le mie rune antiche e il crepuscolo degli dèi. Ora contro Odino ho lottato avvalendomi della mia abilità, ma tu sarai sempre il più saggio!

Non vi è dubbio che in questo carme le rune antiche equivalgono a 'segreti, misteri' di tipo cosmologico, alla cui totalità mirano tanto Odino quanto *Vafðrúðnir*.

Altrove le rune sono equiparate alle sentenze di Odino. Nel *Hávamál*, infatti, la prima sezione che comprende le massime (str. 1-80) è conclusa dalla formula sacrale:

str. 80 Pat er þá reynt, er þú at rúnom spyrr,  
inom reginkunnum,  
þeim er gorðo ginregin  
oc fáði fimbulpulr,  
þá hefir hann bazt, ef hann þegir

Questo saprai quando interrogherai le rune, derivate dagli dèi, fatte dai numi e dipinte dal signore dei vati, la cosa migliore è senza dubbio il tacere.

Le rune, dunque, in quanto derivate dagli dèi contengono la sapienza celata in loro.

È ugualmente palese l'identificazione della saggezza intesa come possesso della totalità dei segreti e come scienza runica. Si ricordi come nel *Sigrdrífomál* la valchiria *Sigrdrífa* rivela le rune a *Sigurðr* per svelargli la saggezza, poiché a lei erano noti i segreti di tutto il mondo (*ll. 12-13 ef hon vissi tíðindi ór þlloim heimom*).

Runa, dunque, come 'segreto, mistero' cosmologico, come 'sapere' generico e particolare; si può fin d'ora presupporre quindi che questo sia stato il suo originario significato passato poi per metonimia a indicare l'incisione dell'ideogramma che segnalava tale runa. In tal senso possiamo definire l'ideogramma come runogramma. Una trasformazione semantica parallela, ma inversa, ha dimostrato di avere il succitato *fornir stafir* « antiche rune ». Il lessema *staf-* non poteva riferirsi dapprincipio che all'aspetto tecnico dell'incisione. Da qui è passato, per un processo animistico a denotare il contenuto della sua incisione; l'espressione del *Vafðrúðnismál*, « *mæltu ec mína forna stafi* » 'ho detto le mie rune antiche' ovvero « quello che mi è noto dei segreti cosmologici » può collegare il verbo *mæla* 'parlare, dire' a *fornir stafir* proprio in base alla vivificazione del suo significato originario.

Runa come 'formula' magica (*galdr, ljóð*); così già riconobbero i copisti i quali sui manoscritti cartacei annotarono a margine della str. 138 del *Hávamál: Rúnaþátr Óðins* e *Rúnatalspátr Óðins* « Carme delle rune di Odino ». È noto che in questa sezione del *Hávamál* è contenuta la narrazione dell'iniziazione alle rune, ovvero alla scienza, subito da Odino e l'elenco di diciotto diverse situazioni che Odino, oramai saggio, è pronto a risolvere positivamente grazie alla sua conoscenza del *galdr* appropriato<sup>353</sup>.

Altrove, ad es. nell'*Oddrúnargrátr*, *Oddrún* servendosi di un *galdr* soccorre *Borgný* in un parto difficile « cantando

<sup>353</sup> In modo non dissimile nella cultura indiana *ṛtá-* 'verità', 'potenza cosmica' è anche 'inno culturale', mentre dalla stessa radice indoeuropea si è tratto il lat. *ritus* 'rito'.

con forza e vigore le magiche formule adatte a Borgný » (cfr. str. 7: *ríct gól Oddrún, ramt gól Oddrún, bitra galdra, at Borgnýio*). Si ricorderà che per risolvere un parto pericoloso, la valchiria *Sigrdrífa* accennava a delle specifiche *bjargrúnar* « rune dei parti (difficili) », che evidentemente « legano » in aiuto delle partorienti la stessa forza sovranaturale evocata dal *galdr*. Formula e runogramma sono dunque equivalenti.

In finnico, il prestito *runo* ha preservato il solo significato 'formula, canto magico'.

4.42. Il sapere è iniziatico; il saggio dei saggi è Odino che con il suo incessante viaggiare e con la prova sciamanica del sacrificio di sé ha meritato l'appellativo di *galdrs fǫður* 'padre delle formule' ovvero delle rune<sup>354</sup>.

Abbiamo già notato la possibilità che sul piano tecnico i Germani potessero conoscere più codici runici, riconoscendo anzi in Scandinavia e Inghilterra dei diversi generi di fupark. Possiamo ora verificare come tale situazione, dettata da necessità criptografiche, sia la proiezione su un piano culturale di un ben più ampio discorso mitico che attribuisce per l'appunto al solo Odino la conoscenza somma e totale suddivisa, invece, in diversa misura fra gli altri mondi. La comunicazione fra i diversi mondi è appunto impedita dalla diversità di codice.

In più luoghi dell'Edda si contrappongono le diverse conoscenze di rune. Si ricordi il *Vafǫrúðnismál* che distingue le rune dei giganti da quelle di tutti gli dèi del pantheon (str. 42-43); il *Sigrdrífomál* (str. 13-18) narra che le rune pronunciate dalla testa di *Mímr*, intagliate e intinte nell'idromele, si dispersero per ampi cammini che conducevano in mondi diversi.

Non è da separare il problema della divisione della conoscenza runica, da quello della differenza fra le lingue dei mondi mitici, che è chiaramente espresso nella tradizione nordica e in altre civiltà, come vedremo.

<sup>354</sup> Cfr. *Baldurs Draumar*, str. 3.

Nello *Alvíssmál* — dialogo tra l'astuto Þórr e Alvið — il dio interroga il saggio nano sulle denominazioni imposte in sei mondi a tredici diverse parole. Con un virtuosissimo elenco di sinonimi e di *kenningar*, il nano riesce a rispondere e ad opporre i termini dei vari mondi. Per es. 'terra' è chiamata nel mondo degli uomini *ǰorð*, nel mondo degli Asi *fold* — ovvero 'territorio' — *vegr* 'via' presso i Vani. Si noti che alla lingua del mondo degli uomini corrisponde sempre il termine antico nordico più colloquiale che contrasta con la parola usata nella lingua degli dèi nei termini dell'opposizione definita da C. Watkins: « *semantically unmarked term: semantically marked term* »<sup>355</sup>.

Anche se il carme denota chiaramente l'influenza della poesia scaldica, e può quindi considerarsi di formazione tarda, nondimeno presuppone la conoscenza di una incomunicabilità, istituzionalizzata sul piano mitico, fra le varie sfere divine che possiamo valutare come un mitologhema di origine indoeuropea dal momento che si ripresenta in Omero, in Anatolia, in India e in Irlanda<sup>356</sup>.

L'*Alvíssmál*, dunque, porta una testimonianza maggiore di quanto la critica filologica, basandosi sugli aspetti formali del carme, tende in genere ad attribuirgli. Del resto riaffiora in altri luoghi dell'Edda ancora la stessa contrapposizione. Così la *Vǫluspá* (cfr. str. 6) narra di un consiglio di dèi chiamato a decretare sul nome della notte, del mattino etc. nella lingua che, possiamo ora affermare, sarà propria di quell'assise divina e di nessun altro.

Nel *Vafǫrúðnismál*, il gigante *Vafǫrúðnir* chiede ad Odino il nome del cavallo che trasporta il sole agli uomini (str. 11-12) e di quello che reca la luna agli dèi (str. 13-14).

<sup>355</sup> Cfr. C. Watkins, *Language of Gods and Language of Men: Remarks on some Indo-European Metalinguistic Traditions*, in *Myth and Law among the Indo-Europeans*, Berkeley 1970, pp. 1-18.

<sup>356</sup> L'opera di maggior rilievo sulle « lingue dei mondi » è di H. Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister*, Halle 1921; qui si analizza la tradizione omerica e l'*Alvíssmál*. Utile — oltre il succitato Watkins soprattutto per l'area irlandese — R. Lazzeroni, *Lingua degli dèi e lingua degli uomini*, in « Annali della Scuola Normale di Pisa » 26 (1957), pp. 1-25.

Dal momento che gli astri sono gli stessi tanto presso gli uomini che presso gli dèi, si deve dedurre che la domanda del gigante si riferiva alle diverse denominazioni date ai cavalli del giorno e della notte nelle lingue, rispettivamente, degli dèi e degli uomini.

La lingua di ogni mondo rientra nella sfera dei suoi segreti; apprenderla, significa possedere la chiave per la loro interpretazione. E questo può portare a un dominio tremendo e temibile su qualsiasi forza fisica o spirituale della quale si riesca ad evocare il nome. Gli dèi tendono a sfuggire a questa ineluttabile costrizione nominale celandosi dietro la polionimia; da qui i lunghi elenchi di epiteti dietro i quali, per es., Odino si cela<sup>357</sup>. Del pari le rune, ovvero i misteri più profondi di ogni mondo mitico, sono note solamente ai pochi iniziati; e anche quando si darà ai singoli runogrammi forma visibile, si cercherà ancora di confonderli in un codice criptografico.

4.43. Le rune, dunque, comunicano i principi stessi del cosmo, lo interpretano tanto nei suoi primordiali avvenimenti, quanto nelle leggi che lo governano. La fatale testa di *Mímr* è la fonte stessa delle rune; testimonia infatti il *Sigrdrifomál*:

str. 14    Pá mælti Míms hofuð  
fróðlicet íþ fyrsta orð,  
oc sagði sanna stafi<sup>358</sup>

Così il capo di *Mímr* disse per intelligenza la sua prima parola e proferì le rune veraci.

Come appare chiaramente, il mito germanico attribuiva alle rune una *vis* non dissimile per funzioni da quella del *logos* greco-giudaico.

<sup>357</sup> Sulla polionimia come tecnica poetica indoeuropea, cfr. da ultimo E. Campanile, *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa 1975, p. 55 sgg.

<sup>358</sup> Si noti come anche qui *stafr* stia per 'runa'.

In definitiva i Germani avevano la possibilità di ritualizzare e celebrare il mito proprio grazie alla scienza runica che è interprete delle fonti prime di ogni conoscenza e distributrice all'umanità di energie fisiche e spirituali. Essa si comporta da mediatrice con le forze ultraterrene quando nel compimento di un rito religioso la runa « lega », e quindi rende attualizzabile, quella possibilità ontologica o cosmologica che si desidera ripetere nella realtà terrena.

La conoscenza delle verità mitiche, il mistero, la fede, la volontà e l'intenzione vincolanti, e in seguito, la formula sacra, il canto rituale, l'incisione dell'ideogramma culturale, infine del fupark, sono riflessi diversi di una stessa base noetica rappresentata in modo particolare nella cultura religiosa celto-germanica. Si tratta di una concezione difficilmente afferrabile, ma che si fonda sul principio del « legame » che appunto definimmo « runico », nelle situazioni più elementari e in quelle più riflesse e mediate.

Il lessema che la cultura celto-germanica ha scelto per esprimere questa matrice noetica è appunto *rūn-*, il quale ha coperto nel tempo — creando a noi moderni le difficoltà che conosciamo — gran parte di quei riflessi che la nostra cultura ha bisogno di distinguere, ma che alla mentalità arcaica si presentavano come aspetti dello stesso culto. Pochi sono, infatti, le accezioni che hanno trovato una formalizzazione: *galdr*, *ljóð*, *stafr*, sono ancora interscambiabili con *rūn-*; il mondo irlandese però già presenta una netta distinzione, con *rūn-* e *ogam*, tra incisione e suo contenuto. Vedremo più avanti come anche il termine *ogam* sia un'espressione da giudicarsi parallela a *rūn-*, sorta forse in origine come variante, per poi specializzarsi.

Comunque sia, tale divergenza lessematica si è rivelata a noi molto utile nel facilitare anche nella preistoria germanica le distinzioni necessarie tra i due momenti di massima incompatibilità, per noi Moderni, per potersi esprimere con lo stesso lessema; ci riferiamo naturalmente all'innovazione nel culto rappresentata dapprima dalla incisione di simboli runogrammatici e poi alfabetici.

Se volessimo schematizzare e unificare gli sviluppi, presso i Germani e gli Irlandesi, del processo di diversifi-

cazione semantica e formale dei nostri lessemi, scrivemmo:

Protostoria germano-celtica		Storia	
I	II	germanica	celtica
*rūn- →	*rūn-	→ rūn-	→ rūn-
(verità del mito)	(verità del mito)	(verità del mito)	(verità del mito)
	*run-	→ rūn-	→ ogam
	(formula ~ incisione di tale verità come runogramma)	(formula ~ incisione di tale verità con il fupark)	(formula ~ incisione di tale verità con i caratteri ogamici)

4.44. Tale complessa ed antica concezione religiosa è ancora riconoscibile, nella mediazione cristiana, soprattutto nella traduzione di Vulfila e nelle glosse e letteratura cristiana irlandese. I Goti, ricordiamo, non conoscevano quasi sicuramente l'uso del fupark; essi avevano protratto, dunque, in epoca storica la situazione preistorica, arrestandosi al punto I o II del nostro specchietto<sup>359</sup>. L'alfabeto dato loro da Vulfila aveva completamente mutato il corso della loro cultura. Per questo il lessema *rūn-* in gotico offre una particolare testimonianza.

Per quanto riguarda l'irlandese, la preservazione in alcune glosse e testi del lessema *rūn-*, supplisce le scarse documentazioni del suo impiego nella saga. Il fatto più notevole è forse il parallelismo fra gli impieghi irlandesi e gotici del nostro lessema che mostra così di continuare, pur in aree geografiche diverse e fra culture separate da più secoli, i tratti semantici che lo collegano direttamente al lessico religioso protostorico.

Nel gotico di Vulfila, *rūna* rende il greco *μυστήριον*, interpretato come « Geheimnis » dallo Streitberg nel lessico in appendice alla sua edizione. Tale traduzione è accetta-

<sup>359</sup> Sul problema delle rune alfabetiche presso i Goti, J. W. Marchand, *Les Gots ont-ils vraiment connu l'écriture runique?* in *Mélanges F. Mossé*, Paris 1959, pp. 277-291.

bile purché non venga intesa secondo la maniera desacralizzata del nostro lessico volgare. Un'analisi puntuale di questi passi biblici fa intravedere come il got. *rūna* sia impiegato in riferimento a situazioni di tipo escatologico.

In *Lc* 8,10 si parla di *τὰ μυστήρια τῆς βασιλείας τοῦ Θεοῦ* che sono portati a conoscenza dei soli discepoli più diretti di Cristo, mentre agli altri essi vengono annunciati sotto forma di parabole. Il traduttore gotico rende per l'appunto *τὰ μυστήρια* con *runos*, e si attiene a questa traduzione anche negli altri passi con il medesimo contesto (cfr. *Mc* 4,11).

Ecco quindi cosa « Geheimnis » può implicare: il Signore si è rivelato mediante il Cristo, ha posto fine al ' silenzio ' e ha svelato la sua *volontà*. Ma quando la Parola di Dio viene pronunciata, il suo suono non arriva alle orecchie di tutti, perché si cela sotto forma di *mistero*<sup>360</sup>.

Nella sezione dommatica della *Epistola ai Romani* (1,16-11,36), Paolo mostra come tutti, tanto Ebrei che Gentili, abbiano ugualmente disubbidito a Dio e quindi debbano e possano, senza differenza alcuna, cercare la propria giustificazione per mezzo della fede. Questo assunto, fondamentale nella polemica paolina contro i giudaizzanti, è definito dall'apostolo per l'appunto come *τὸ μυστήριον τοῦτο*, e nella versione gotica con *pizos runos* (11,25). Il *μυστήριον* indica qui il *volere* divino, il piano per la salvezza dell'umanità.

Ritorna nella prima *Epistola ai Corinti* (15,51) un altro accenno alla volontà di Dio interpretata come *μυστήριον*: non moriremo, ma saremo trasformati nella resurrezione; questo è il mistero.

È mediante san Paolo che cogliamo il mistero della *volontà* divina nel modo confacente (*Ef.* 1,9); che apprendiamo, come oramai è palese, che il Vangelo stesso non è altro che il mistero di Dio: *τὸ μυστήριον τοῦ εὐαγγελίου ~ runa aiwaggeljons* (*Ef.* 6,19).

Per Vulfila *rūna* è, dunque, il termine teologico atto ad indicare il supporto di ogni discorso divino, la attualizzazione del Verbo, le manifestazioni della sua *βουλή* ' volontà, intenzione ' (cfr. *Lc* 7,30; *I Cor.* 4,5). La totalità dei misteri del

<sup>360</sup> Origene, *In gentilibus homiliae*, 9,1.

*Logos* divino viene resa da Vulfila, senza remora alcuna, con *rūna*; egli si è dovuto semplicemente limitare a stornare in una visione teologica cristiana un termine appartenente all'esperienza religiosa del paganesimo germanico.

Se si tiene presente quanto è stato ricostruito del significato originario di *rūn-*, si comprenderà come questo fosse disponibile, pur naturalmente in una nuova prospettiva escatologica e in un diverso contesto teologico, a svolgere le funzioni del greco *μυστήριον*.

4.45. Passiamo all'esame dei significati di *rún* nell'ambito della letteratura monastica irlandese. Quello che immediatamente colpisce nell'indagine è l'indiscutibile similarità d'impiego del lessema irlandese e quello gotico.

Ci limiteremo a fornire soltanto un piccolo campione di esempi necessari al nostro fine. *Rún* come 'mistero', 'l'occulto', spesso traduzione del lat. *mysterium*: *is airi am cimbid-se hóre no pridchim in rúin sin* gl. « ad loquendum mysterium Christi, propter quod etiam uinctus sum » (Wb. 27°22); *arnaib rúnaib ocus diamraib inna deachtae* gl. « pro arcanis » (Ml. 66°6); *ir rúnaib diuinitatis* 'davanti ai misteri della divinità' (Wb. 21°22); *rún ind rechto* 'mistero della legge (di Mosè)' (Wb. 15°34); *rúna Crist* 'misteri di Cristo', *rún Athar* 'mistero del Padre' (*Féilire Oengusso*); *rúna Dé* 'misteri di Dio', *rúna na crochi* 'misteri della croce', (*rúna na screptra* 'misteri della Sacra Scrittura' (da varie *Passioni* e *Omilie*).

*Rún* come 'apocalisse, rivelazione': *ma beid ní di rúnaib do-théi ar menmuin ind fir búis inna suidiu* gl. « quod si alii reuelatum fuerit sedenti, prior taceat » (Wb. 13°12); *foilsigud rúun* gl. « apocalypsin » (Wb. 12 44).

*Rún* come 'segreto', 'intenzione, volere celato': *an duine chuimetus a rún* 'colui che conserva un segreto'; *cen rúin* 'senza segreto, apertamente'; significato che rinveniamo in molti testi, soprattutto medi e moderni, oggi quello più vulgarizzato sia in Irlanda che in Scozia.

*Rún* come *βουλή*: *rún na gcroidheadh* « consilia cordium ~ τὰς βουλὰς τῶν καρδιῶν » (I Cor. 4,5) che Vulfila traduce ugualmente con *runos hairtane*.

Crediamo che questo sia sufficiente a mostrare la continuità, pur con certi individuabili e spiegabili spostamenti semantici, dei significati preistorici del lessema *rūn-* anche in irlandese.

A conclusione di questo *excursus* vogliamo ancora ricordare due importanti formule epitetive, che la tradizione irlandese ci ha tramandato, nelle quali la divinità, sia essa pagana che cristiana, è posta in diretto rapporto con le rune: *rí na rún* 're delle rune', riferito a *in Dagda* — che ricorda Odino *galdrs fǫður* 'padre delle formule ~ rune' (cfr. § 4.42.) — a *rí rúine* 'o re di mistero'; *in rí reil na rún* 'il re consapevole dei misteri' (dal *Saltair na Rann*).

4.46. Il pieno adeguamento del got. *rūna* e dell'irlandese *rún* al greco *μυστήριον*, colto dalla fine mentalità linguistica di Vulfila e dei glossatori irlandesi, ci invita a cercare oltre il testo greco del Vangelo, un'eventuale comunanza o affinità di funzioni fra i tratti caratterizzanti le rune e i *μυστήρια* greci pre-cristiani.

I *μυστήρια* sono azioni sacre nell'ambito delle quali un episodio del divino è comunicato all'iniziato il quale, in tal modo, resta ad esso « legato ». Abbiamo già visto come le rune simbolizzassero e riepilogassero gli accadimenti mitico-ontologici. Né tantomeno ci sfugge il carattere iniziatico e settoriale della scienza runica. La ben nota cerimonia del sacrificio di Odino o la conoscenza delle rune guadagnata da *Sigurðr* risvegliando dal sonno eterno *Sigrdrifa*, raffigurano alcuni tirocini di iniziazione ai misteri delle rune.

Il miste che è entrato fra i membri di una fratria di iniziati ai *μυστήρια* è messo al corrente delle formule liturgiche e dei segni simbolici di quella comunità. Ricordiamo a questo proposito come i codici ideografici o, meglio, runogrammatici, fossero verosimilmente diversi nei vari *comitatus* di guerrieri.

I *μυστήρια* garantiscono agli iniziati la salvezza. Se intendiamo la « vita cosmica » come un aspetto dell'escatologia, non è difficile riconoscere l'aspetto salvifico delle rune. Il mistero cosmologico-escatologico della religione germanica — e verosimilmente celtica, cfr. § 4.19. — è il *ragnarok*,

l'apocalisse cosmica, che porterà al trionfo del regno di *Baldr*, figlio di Odino. Non è dunque un caso che il gigante *Vafðrúðnir* ignori proprio la runa che Odino confidò a *Baldr* morente: se l'avesse conosciuta, infatti, avrebbe conosciuto il segreto escatologico dell'era odinica.

I membri della fratria sono obbligati a conservare il mistero su ogni conoscenza e cerimonia della loro setta. Sappiamo della segretezza che circondava le rune, le quali potevano venire interpretate solamente da alcuni fra gli iniziati. Interessante è notare l'identico sviluppo semantico del gr. *μυστήριον*, del (prestito) latino *mysterium* e del germanico e irlandese *rūn-*, verso il valore restrittivo di 'segreto, intenzione misteriosa' raggiunto dalle fasi moderne, e attuali, di queste lingue. È molto probabile che qui sia stata la progressiva desacralizzazione di tali cerimonie religiose a causare questi spostamenti. Anche in Scozia, *oigheam* (<*ogam*>) ha assunto il significato di 'scienze occulte'.

Ugualmente il significato di 'bisbiglio' che figura, per es., nell'ags. *rūnian* e nell'ant. a. ted. *rūnen* va riportato allo stesso processo di profanazione, di messa al bando da parte della nuova religione e, senz'altro, anche di ridicolizzazione di usi religiosi e culturali che andavano svuotandosi di un proprio significato e valore<sup>361</sup>.

4.47. È dunque evidente l'associazione di struttura e di significati che collega in una pari visione il mondo celto-germanico a quella forma di pensiero religioso dell'area balcanica meridionale, greca e anatolica, comunemente definita « religione dei misteri ».

Il termine *μυστήριον*, d'altronde, offre al pari di *rūn-*, tale vaghezza semantica e indistinzione formale delle sue accezioni, da comprendere in sé tutti gli aspetti dell'azione sacra, da divenire, anzi, da « religione », nell'accezione più ampia, « azione culturale » nel vero senso della parola, la

<sup>361</sup> Questo sviluppo di *rūn-* è da tenere quindi in disparte perché separato rispetto all'interpretazione della sua storia culturale. Purtroppo avviene sovente che sia proprio questa accezione più vulgarizzata a condizionare l'indagine linguistica.

« formula » che l'accompagna, il « testo » stesso che cela i contenuti del *μυστήριον*<sup>362</sup>.

Non sappiamo quanto sia azzardato ritenere che tali parallelismi non siano soltanto tipologici ma riposano, invece, proprio su quei contatti, di cui avemmo già modo di parlare, avvenuti in epoca preistorica fra popoli celtici e balcanici (cfr. § 4.27.). È comunque un'ipotesi che merita di essere prodotta; dagli stessi luoghi dai quali si genererà l'immagine del proto-Ermete psicopompo e che convogliano verso l'Europa centrale e settentrionale il culto della pietra, possono anche aver preso l'inizio quelle concezioni religiose che si svilupperanno come « runiche » nel mondo celto-germanico e « misteriche » in quello greco, tracio e anatolico.

È all'interno di tale nesso culturale fra civiltà celto-germanica e greca che si trovano le premesse ideologiche che hanno condotto all'acquisizione dell'epiteto greco *Ὀγμωσ*. Abbiamo già discusso le condizioni storiche particolarmente favorevoli per un'osmosi, che si può ritenere ininterrotta nella preistoria, fra la penisola balcanica e la Gallia (cfr. § 4.28.). Sarà solo con l'incunarsi nelle regioni alpine e balcaniche dell'espansionismo romano che questa rete di comunicazione celtica fra oriente e occidente venne recisa. Tuttavia Marsiglia, colonia focese in Gallia, restava pure sempre ancora mediatrice di cultura greca.

In un ambiente sacerdotale incline al settario, deciso a salvaguardare la conoscenza delle scienze solo alla propria casta, e quindi a celarla dietro codici non facilmente accessibili, l'impiego di un epiteto divino straniero rientra fra le particolarità della « lingua speciale » utilizzata nelle comunicazioni a scopo liturgico e culturale — ricordiamo che i nomi acrofonici delle rune presuppongono ugualmente la genesi in una lingua speciale (cfr. § 4.38.).

<sup>362</sup> Si confrontino utilmente alcuni testi misterici quali, F. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra*, 2 voll., Bruxelles 1896-99; R. Reitzenstein, *Die hellenistische Mysterienreligion*, Leipzig 1927; M. Lidzbarski, *Ginzā*, Göttingen 1925.



Non è, quindi, da meravigliarsi che anche il termine greco originario sia documentato in una sola formula vocativa, ampliata dal prefisso ἐπί. È da presupporre infatti che anche il greco Ὀγμιος rientrasse fra gli epiteti di una divinità legata ai culti misterici, quale appunto Ermete o Demetra, e fosse quindi un teonimo noto solo a certi gruppi di iniziati e escluso dalla comune liturgia.

Così, soltanto in un epigramma votivo a Demetra — riportato dall'*Anthologia Palatina* — è inserita l'invocazione ὦ Δάματερ ἐπόγμυε in una preghiera volta ad ottenere l'abbondanza nei campi<sup>363</sup>. Già accennammo che tale epiteto voleva sottolineare la sfera fecondativo-generativa presieduta dalla divinità — il commento a ἐπόγμιος nel *Lessico di Suida* è infatti « ἡ ἔφορος τοῦ θέρους » 'che sovrintende alle messi'<sup>364</sup> — mentre il greco-gallico Ὀγμιος riporta più specificamente alle sue funzioni di mediatore.

Tanto ἐπόγμιος che Ὀγμιος, già ne fu parola (cfr. § 4.15.), si riportano a ὄγμος 'solco, via, orbita'. Nel lessico gallico tramandatoci non è restata traccia alcuna di ὄγμος; è nostra opinione, tuttavia, che la cultura religiosa celtica avesse recepito accanto al teonimo Ὀγμιος anche altri termini sacrali greci e fra questi proprio ὄγμος come è dimostrabile attraverso l'analisi fonologica dell'irlandese *ogam*, messa a contrasto con quella del teonimo *Oghma*.

4.48. Vogliamo ora dimostrare che il greco-gallico Ὀγμιος sta all'irlandese *Oghma* come ὄγμος sta a *ogam*.

Le varianti grafiche di *Oghma* — *Ogmme*, *Oghm(a)e*, *Oghmai* e *Ogma* — denotano la palatalità della vocale finale. Era consuetudine grafica irlandese, infatti, indicare il valore palatale di una vocale finale dopo consonante non palatale, con la scrittura *i* o *e* oppure, più tardi, con i digrammi *ai* o *ae*. Alcune scuole scritte ridurranno poi ancora i digrammi alla sola *a* man mano che le colorazioni vocaliche finali confluiranno in un suono indistinto cen-

<sup>363</sup> Cfr. *Anthologia Palatina*, 6, 258.

<sup>364</sup> Cfr. *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, Stutgardiae 1967, III, p. 26.

tralizzato e parrà quindi superfluo una loro caratterizzazione grafica. Cfr. così le grafie parallele *cumachtae* ~ *cumachtai* ~ *cumachti* 'della potenza'; *menmae* ~ *menme* ~ *menma* 'mente'; *imde* ~ *imdae* ~ *imda* 'molti'<sup>365</sup>.

In una prospettiva diacronica, una finale antico-irlandese [e] non può che riportare ad un irlandese primitivo e parimenti gallico [jos]: cfr. gallico *Caratios* con irlandese *carthe* 'amato', ant. irlandese *aile* 'altro' con irlandese primitivo \**alios*<sup>366</sup>.

Per quanto riguarda il nesso consonantico interno, le grafie *gmm*, *ghm*, *gm*, si lasciano interpretare come [γm]. L'aspetto fonologico del teonimo gallo-greco in antico irlandese era, dunque, [oγme] e in epoca più bassa [oγmæ].

Passiamo ora a *ogam* e notiamo innanzitutto che le sue grafie più antiche erano *ogum* ~ *ogom*, trasformatesi poi, e stabilizzatesi, nella grafia *ogam* e, più tardi, *ogham*, forme che fanno presupporre la lettura [oγəm].

Il morfema desinenziale celtico-comune e gallico *-os* si conserva in irlandese primitivo come *-as* — sul passaggio celtico-insulare [o] → [a] abbiamo già detto altrove, cfr. § 2.12. con no. 100 e § 3.24. — per poi cadere in irlandese antico; cfr. *fer* 'uomo' < \**uiras* < \**uiros*, *már* 'grande' gallico *-μαρος*<sup>367</sup>.

Il gallo-greco ὄγμος sarebbe stato assunto, di conseguenza, dapprima come \**ogmas*, per passare poi a \**oghñ* a motivo della caduta della desinenza. Ma ancor prima dell'eliminazione della sillaba finale, il fenomeno leniente celtico-insulare ha investito, qui come in *Oghma*, il nesso [gm] tramutandolo in [γm]; la trafila sarebbe quindi, più esattamente, \**ogmas*, \**oγmas*, \**oγmñ*.

C'è però da notare ancora a proposito della trasformazione [gm] → [γm] che essa dovrebbe produrre secondo Thurneysen la lenizione dell'intero gruppo consonantico, ovvero in analogia agli altri contesti dove « V + Occl. (velare/dentale) + r/l/n » diverrebbe \*« V + Fric. (velare/den-

<sup>365</sup> Cfr. R. Thurneysen, *A Grammar*, op. cit., p. 26.

<sup>366</sup> Cfr. R. Thurneysen, op. cit., p. 60 sg.

<sup>367</sup> Cfr. R. Thurneysen, op. cit., p. 59 sg.

tale) + *r/l/n* (lenite) » e infine si semplificherebbe in « V: + *r/l/n* (lenite) »<sup>368</sup>, nel nostro caso si dovrebbe avere \*[ogm] → \*[oγμ] e poi \*[o:μ]<sup>369</sup>.

Ma già il Pedersen aveva notato come, soprattutto in irlandese, venisse a mancare la lenizione di [m] là dove invece sarebbe da supporre. La spiegazione da lui proposta vedrebbe l'estensione analogica del prodotto non lenito di \*-*sm-*, ovvero [m], prevalere anche in contesti lenienti<sup>370</sup>. Si confronti infatti irlandese *tailm* 'fionda, cata-pulta, laccio', bretone *talm* — senza lenizione di [m] — con il greco *τελαμών* 'cinghia' che lascia intravedere un contesto leniente; irlandese *animm* 'anima' da lat. *anima* — senza lenizione — mentre ant. cornico *enef* bretone medio *eneff*, con regolare lenizione; irlandese *druimm* 'schiena' — senza lenizione — bretone *a-dreñv* 'dietro', cornico *trum* 'schiena' — con lenizione regolare — cfr. forse greco *τράμης* 'perineo'.

Accettabile o meno che sia la spiegazione fornita dal Pedersen, resta comunque innegabile che l'irlandese non presenta una lenizione « regolare » di [m]. È di particolare interesse per noi vedere che fra gli esempi riportati qui dal Pedersen figura anche *ogam* che è ricondotto al gallo-greco *Ὠγμῶς*; Pedersen era dunque convinto della dipendenza culturale dei due termini pur non motivando — né la *Vergleichende Grammatik* era del resto il luogo — la sua intuizione.

Resta ancora l'ultimo passaggio, da \**oγm* a *ogam* [oγəm], che si motiva facilmente se si considera che l'irlandese inserisce regolarmente una vocale secondaria nella posizione finale dei contesti « -C + C (nas./liq.) »; cfr. *domun* 'mondo' < \**domn̥*, *arathar* 'aratro' < \**arathr̥*, *tempul* 'tempio' < lat. *templum*<sup>371</sup>.

<sup>368</sup> Cfr. R. Thurneysen, op. cit., p. 78 sg.

<sup>369</sup> Ricordiamo che con [μ] si suole denotare una fricativa bilabiale nasalizzata.

<sup>370</sup> Cfr. H. Pedersen, *Vergleichende*, op. cit., I, p. 169 sgg.

<sup>371</sup> Su tale fenomeno, cfr. R. Thurneysen p. 70; H. Pedersen p. 324 sg. che lo definisce *svarabhakti*.

Non sussistono, in definitiva, difficoltà che ostino alla equazione etimologica dell'irlandese *Oghma* con *Ὠγμῶς* e *ogam* con *ὄγμῶς* del gallo-greco<sup>372</sup>.

4.49. Riteniamo, tuttavia, che il teonimo irlandese *Oghma*, accanto alla forma [oγme], abbia conosciuto anche la variante \*[o:μe] la quale se non compare fra i teonimi attestati del paganesimo irlandese, ricorre però alcune volte nella letteratura antico-nordica sotto la forma *Ómi*<sup>373</sup>.

Innanzitutto bisogna rammentarsi che l'impiego di due varianti possibili di un lessema rientra fra le caratteristiche precipue delle lingue specializzate religiose. Si ottiene in tal modo di travisare il teonimo anche all'interno del suo lessema referenziale<sup>374</sup>. Che poi delle due eventuali forme varianti sia a noi giunta soltanto una, non può affatto meravigliare se già solo si considera lo stato di frammentarietà della letteratura irlandese antica preservatasi.

Il contatto diretto fra coloni norvegesi e popolazioni

<sup>372</sup> J. J. Killeen avanza l'ipotesi che il gr. *ὄγμῶς* entrasse in irlandese insieme agli altri termini connessi con l'arte dello scrivere portati dai missionari nel V sec. È vero che la metafora dello scrivere come aratura era molto comune nella cultura classica. Ma si noti che non si ha alcuna traccia di *ὄγμῶς* in latino, per cui si dovrebbe qui presupporre un prestito diretto dal greco all'irlandese del V-VI sec. ipotesi questa alquanto azzardata. Né tanto meno il greco ha mai sviluppato per *ὄγμῶς* una metafora del tipo presupposto dal Killeen. Cfr. *The Word Ogam*, in « *Lochlann* » 3 (1965), pp. 415-419.

<sup>373</sup> Troviamo anche in H. Wagner un rapido accostamento fra *Ómi* e *Oghma*, cfr. *Old Irish FIR 'truth, oath'*, in *Studies in the Origin of the Celts and of Early Celtic Civilization*, Belfast-Tübingen 1971, p. 30. Il lavoro del Wagner citato alla no. 311 è stato pure raccolto sotto questo titolo.

<sup>374</sup> Si riconducono a questa motivazione, a nostro avviso, anche quelle variazioni fonetiche e morfologiche per gli stessi epiteti odinici che, con frequenza, si alternano nello stesso passo eddico. Si confrontino, per es., nell'Edda di Snorri al § 2 dell'Edizione curata da F. Jónsson, København 1926<sup>2</sup>, *Herran* ~ *Herjan*, *Nikarr* ~ *Hnikarr*, *Nikuðr* ~ *Hnikuðr*, *Bifliði* ~ *Biflindi*, *Jálg* ~ *Jálkr*. Naturalmente bisogna tenere nettamente distinti questi casi di variazioni ricercate dalle corruzioni grafiche.

irlandesi avvenuto a partire dalla metà del VI sec. nelle isole dell'area del Mare del Nord (cfr. in particolare §§ 1.4.-12.) ha facilitato una tale intensità di scambi da permettere qui di reintegrare — pur nelle inevitabili diversità dello sviluppo storico frapposto — l'unità di cultura celto-germanica. Se il lessico delle lingue che ancora oggi continuano il ricordo di quel particolare momento porta inequivoche testimonianze dello scambio interlinguistico, la cultura è forse il campo dove più indelebile è preservato il segno delle tradizioni del passato<sup>375</sup>.

<sup>375</sup> Si deve ritenere che il paganesimo, in alcune sue forme, fosse vitale in Irlanda e nelle sue colonie ancora dopo la cristianizzazione avvenuta nel corso del V sec. Tale situazione è del resto facile a comprovarsi se già solo si esamina il contenuto della letteratura antico-irlandese la quale rivela come, senza scontro, si riuscisse a far coesistere la tradizione pagana e il nuovo messaggio evangelico. Così, per es., l'agiografia cristiana descrive il santo e il druida in termini non dissimili, ambedue partecipi di poteri magici da loro impiegati per dimostrare la superiorità delle dottrine professate. Fu in effetti questa capacità d'inserimento nelle strutture preesistenti a garantire al cristianesimo irlandese un facile e rapido successo e ad evitare lo spargimento del sangue dei martiri, caso fra i pochi nella storia del cristianesimo antico. Rimandiamo per questi argomenti al lavoro di J. Vendryes, *Druidisme et Christianisme dans l'Irlande du Moyen Age*, in « Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions » (1946), pp. 310-329. Si consideri ancora che la conferenza tenuta a Druim Cett nel 575, sugli scopi politici della quale già parlammo (cfr. § 1.8.), ebbe all'ordine del giorno anche la discussione sul futuro ruolo della classe poetica dei *filid* — ovvero diremmo oggi degli « intellettuali laici » — nella nuova società irlandese. Infatti i *filid* — mostra bene P. Gaechter in *Die Gedächtniskultur in Irland*, Innsbruck 1970, p. 23 — erano restati solidali, almeno in parte, alle antiche tradizioni religiose. La pratica delle *defixiones*, in particolare, si è a lungo conservata nell'Irlanda cristiana dove le *loricae*, carmi magici destinati a salvaguardare dai malefici altrui, sono composte, si noti bene, in una lingua e un metro che rivelano l'opera di un poeta colto, ovvero per l'appunto di un *filid*. Mostra il Campanile, infine, come queste composizioni presuppongano la fede in forze non cristiane e, aggiungeremo noi a questo punto, nel dio celtico del « legame » — cfr. E. Campanile, *Considerazioni su alcuni aspetti dell'antica poesia irlandese*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa » 34 (1965), p. 34 sgg.

In tal senso possiamo giudicare la cultura nordica partecipe di certi aspetti andati persi nella tradizione irlandese. E se, quindi, nell'ambito puramente germanico *Óme* non trova un'interpretazione soddisfacente — come mostreremo nell'*Appendice II* — siamo garantiti a cercarne la genesi in area irlandese.

4.50. Dal punto di vista formale il raffronto fra [o:µe] e *Ómi* si risolve senza difficoltà. La fricativa bilabiale nasalizzata [µ] non poteva trovare riscontro nel sistema dell'antico nordico se non in un'interpretazione del tipo « V + Nas. bilabiale tautosillabica » che a livello superficiale si realizzava come « V nasalizzata + Nas. bilab. »<sup>376</sup>, ovvero l'irlandese [o:µe] diviene il nordico [ō:mi], dove *-i* è il morfema desinenziale. La presenza di vocali nasali in nordico arcaico è garantita; lo dimostra tanto l'impiego di un segno runico particolare per la *a* nasalizzata nel *fupark* recente<sup>377</sup>, quanto l'identificazione precisa che ancora ne fornisce il trattato grammaticale islandese redatto nel XII sec. e conservato nel *Codex Wormianus*<sup>378</sup>. Si noti in proposito, come il nordico *qmor* ~ *amra*, sia reso in irlandese con *amor* [aµor] 'protesta' o l'antroponimo *Aleifr* sia reso come *Amlaib* [aµliv], mostrando, quindi, la pertinenza della nasalità nella prima sillaba dei due prestiti norvegesi.

Possiamo presupporre, alla fine, che il riscontro di precise somiglianze funzionali fra l'irlandese *Oghma* e il nordico *Odino* le quali, abbiamo appurato, riposano sulla ininterrotta osmosi culturale fra Celti e Germani in età preistoriche, abbia portato all'assunzione da parte dei coloni norvegesi del teonimo di uno dei massimi dèi irlandesi. Quelle stele che spesso rinveniamo nelle isole britanniche incise con segni ogamici e runici, ovvero ornate con motivi irlandesi, vengono

<sup>376</sup> Cfr. F. Albano Leoni, *Il 'primo trattato grammaticale' islandese e la fonologia*, in « Fonetica e Fonologia » Roma 1976, pp. 354-356.

<sup>377</sup> Cfr. L. Musset, op. cit., p. 218 sgg.

<sup>378</sup> Cfr. p. 84 sgg. dell'edizione curata da Albano Leoni, op. cit. alla no. 342.

in questo modo a esprimersi come il prodotto ultimo di una più antica simbiosi dei culti offerti a *Óðin* ~ *Óme*.

Di tale sviluppo laterale della religione odinica, la poesia eddica preserva un pallido ricordo inserendo *Óme* fra gli appellativi di Odino elencati nel *Grímnismál*<sup>379</sup>:

str. 49 Grímnir mic héto at Geirraðar,  
enn Jálc at Ósmundar,  
enn þá Kjalar, er ec kjálca dró;  
Prór þingom at,  
Viðurr at vígom,  
Ósci oc Ómi, Jafnhár oc Biflindi,  
Göndlir oc Hárbarðr með goðom.

Presso Geirrað mi chiamarono Grímnir, presso Asmund, Jálc; quando trascinai la slitta, Kjalar; nelle assemblee Prór, nelle battaglie Viður, fra gli dèi Óski e Ómi, Jafnhár e Biflindi, Gandlir e Hárbarð.

Nella *Gylfaginning*, Snorri riporta due volte, in una lista di dodici nomi di Odino, il teonimo *Ómi* sempre però in coppia con *Ósci*, dimostrando come esso si fosse fissato in una formula allitterante<sup>380</sup>. Ma quello che più ci è utile apprendere da Snorri è la motivazione della polionimia come compare nella narrazione di *Hár* a *Gangleri*.

A *Gangleri* che si è mostrato stupito dalla rivelazione di tutti quegli appellativi odinici, *Hár* fa presente che ogni popolo altera il nome del dio per adattarlo alla propria lingua in modo che le sue invocazioni possano così avere un significato<sup>381</sup>.

La tradizione riportata da Snorri riconosceva quindi la possibilità che un teonimo fosse di origine straniera e venisse poi accettato nel pantheon nordico come epiteto della divinità germanica corrispondente.

<sup>379</sup> *Ómi* ha conosciuto anche un impiego come antropónimo. Il *Hydloljóð* preservato nel *Flateyjarbók* ricorda il nome dei due fratelli *Ani* e *Ómi* (cfr. str. 24,1).

<sup>380</sup> Cfr. §§ 2 e 19 nell'edizione dell'Edda curata da F. Jónsson, København 1926<sup>2</sup>.

<sup>381</sup> Cfr. sempre l'Edda al § 19 dell'edizione di Jónsson.

*Hár* aggiunge, poi, che alcuni di questi appellativi si riferiscono a determinati eventi svoltisi durante le peregrinazioni di Odino, come ancora taluni antichi miti ricordano<sup>382</sup>.

L'epiteto, in definitiva, nasce in una precisa situazione mitica che esso ha il potere di evocare ogni qual volta venga nominato. Contemporaneamente, viene qui stabilito un parallelo fra epiteto e runa in quanto ambedue si riferiscono ad avvenimenti cosmici e ontologici che formano il sostrato stesso dell'esistenza mitica e reale dell'uomo.

4.51. Se l'inserimento di elementi culturali esterni nella tradizione nordica non è sempre agevolmente interpretabile per il motivo che nella nostra ottica le diverse correnti culturali che hanno agito nella formazione del mondo scandinavo tendono a sovrapporsi, nemmeno il momento genetico degli epiteti sfugge a tale difficoltà.

È necessario allora che i singoli raffronti vengano collocati in un quadro di specifici rapporti storico-culturali, prima, e linguistici poi, che riescano a motivare e garantire la possibilità della mutazione supposta.

Bisogna dire che, invece, l'attenzione prestata a quegli epiteti nordici che si supponevano di origine irlandese, o celtica, non ha mai oltrepassato la più superficiale delle analisi.

Così, per es., manca ancora di una adeguata discussione l'appellativo di *Rigr* dato a *Heimdall* nella *Rígsþula*, il quale generalmente si suppone che continui un *rīg-* 're' celtico. Innanzitutto sarebbe necessario chiarire a quale fase e area celtica si potrebbe eventualmente addebitare la provenienza, né si dovrebbe tralasciare la possibilità che la forma scandinava derivi da quella greco-bizantina *ῥῆξ* / *ῥηγός* [*riγos*].

Tuttavia sarebbe utile, piuttosto che sforzarsi a riconoscere l'azione di prestito nelle sole forme, esaminare i contenuti nozionali e le funzionalità grammaticali espresse dagli epiteti dai quali si possa rivelare una pressione cultu-

<sup>382</sup> Cfr. *Edda* § 19.

rale estranea. Così l'epiteto *Oll-athir* 'grande padre' attribuito a *in Dagda*, è comparabile all'odinico *Alfoðr* non per il prestito degli elementi compositivi, bensì in quanto ambedue gli epiteti continuano una struttura fondamentale generatasi in epoca preistorica in quell'ambito religioso comune alla cultura celtica e germanica di cui abbiamo prima discusso. Da un punto di vista morfologico e sintattico, infatti, i composti con *oll-* e con *al(l)-* sono attestati in piena indipendenza tanto in area celtica che germanica; cfr. ant. irlandese *oll-dám* 'gruppo numeroso', *oll-blad* 'grande fama' anche gallico *Ollo-totae* '(dèe) dell'intero popolo'; e d'altro lato ags. *æl-miehtig* 'onnipotente', ant. nordico *al(l)valdr* 're, capo', lett. 'onnipotente', ant. a. ted. *all-wissend* 'onnisciente'<sup>383</sup>.

Possiamo, invece, riuscire a dimostrare l'origine più recente dell'epiteto odinico *Priði*, proprio sulla base di ricostruzioni culturali e considerazioni linguistiche effettuate in area irlandese. *Priði* è attestato una sola volta nell'Edda poetica (cfr. *Grímnismál* str. 46) nella lista degli appellativi odinici, e ritorna nella *Gylfaginning* inserito in una triade odinica dopo *Hár* e *Iafnhár*<sup>384</sup>.

Dal momento che nell'Edda poetica non c'è traccia della triade odinica riportata nella *Gylfaginning*, si potrebbe presupporre che questa sia un artificio ideato da Snorri per spiegare il significato di 'terzo' che traspare dall'epiteto divino.

All'interpretazione di Snorri si rifanno in genere le brevi annotazioni dei commentatori moderni alle edizioni dell'Edda o alcune fra le interpretazioni più note. Così il De Vries propose, senza però convincimento, che *Priði* alludesse alla «totalità» racchiusa nella figura di Odino<sup>385</sup>; il tema è rimasto in definitiva, del tutto oscuro.

Un tipo onomastico costituito da un ordinale sembra-

<sup>383</sup> È in tale prospettiva quindi che va interpretata l'equazione proposta dal Pokorny nello *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, op. cit., p. 25.

<sup>384</sup> Cfr. *Edda*, § 2.

<sup>385</sup> Cfr. De Vries, *Altgermanische*, op. cit., I, p. 86 sg.

rebbe del tutto estraneo al sistema germanico. Se questa particolarità è estremamente documentata in indoeuropeo, cfr. le lingue arie — ant. indiano *Trita-*, avestico *Θrita-* 'terzo' — l'ittito — *Niwa* forse 'ultimogenita' — lo slavo — ant. slavo *Prǔvyj* 'primo', *Tretiji* 'terzo' — il greco — *Πρῶτος* 'primo', *Τρίτιος* 'terzo' — il latino — *Sextus*, *Decimus* — il celtico — celtiberico *Allus* 'secondo', *Tritios* 'terzo'; gallico *Cintus* 'primo'; *Tritios* 'terzo'; irlandese *Cét* 'primo' — l'albanese, il tochario e, infine, il germanico non mostrano tracce di tale procedimento<sup>386</sup>. In germanico, in verità, un ordinale può sì entrare in composizioni bimembri come primo elemento del composto — cfr. got. *Frome-gildus*, ant. a. ted. *Frumi-heri*, *Frumehilt* — ma per es., un semplice got. *Fruma* non può esistere.

In tale situazione se l'antico nordico *Priði* indicasse un rapporto ordinale, si porrebbe al di fuori del sistema onomastico germanico. Rischiamo di non poter valutare *Priði*, né di giustificare il suo impiego nell'onomastica germanica, se non avessimo però già dimostrato la funzione del «terzo» nella cultura irlandese.

Si ricorderà come si sia riconosciuto che nella figura del dio *in Dagda* l'Irlanda volesse rappresentare anche la funzione divinizzata dell'«arbitro» (cfr. § 4.24.). Il mondo indoeuropeo esprimeva con l'ordinale «terzo» la figura giuridico-religiosa di chi fosse stato chiamato a svolgere la funzione dell'arbitrato in quanto questi risultava essere terzo rispetto alle parti in causa.

Così in India *Varuṇa* si pone come «terzo» (*tṛtīya*) in ogni rapporto fra due persone (cfr. *Atharvaveda* 4,16), nel diritto latino il testimone è il «terzo» (*testis* < \**tristo-*) in ant. russo *tretij* «il terzo» è anche 'giudice' e 'testimone'.

Per Odino come già per *in Dagda* ricostruiamo così anche la funzione dell'arbitrato, come è giusto che competa alla

<sup>386</sup> Cfr. sull'argomento il lavoro di E. Campanile, *Su alcuni caratteri arcaici dell'onomastica latina* in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», Sez. Linguistica, 7 (1966), pp. 21-40.

divinità che riflette le prerogative giuridico-sacrali del primo livello.

4.52. *Appendice I: « La religione della pietra ».*

Già abbiamo avuto modo di accennare alle convergenze che nel Mesolitico post-glaciale fanno riconoscere come l'area del Mare del Nord fosse partecipe della cultura artica (cfr. § 1.11.)<sup>387</sup>.

Le reciproche relazioni di popoli in questa zona sono ancora più evidenti nel neolitico quando per l'influenza proveniente dal mondo mediterraneo fiorisce la cultura megalitica<sup>388</sup>. In particolare ci serve notare che le popolazioni dell'area del Mare del Nord hanno elaborato concezioni religiose in comune, come testimoniano gli imponenti monumenti (dolmen) che fungevano da sepolcri, i quali si ripetono con caratteristiche architettoniche in tutto simili, in Scandinavia, nelle isole britanniche, lungo le coste della Germania, nella Francia e Spagna atlantiche, in varie regioni mediterranee<sup>389</sup>.

Ci è possibile riconoscere alcuni caratteri delle concezioni religiose di questa era che si continuano ancora nelle

<sup>387</sup> Sulle espansioni di popoli nel periodo artico, cfr. l'utile relazione di G. Gjessing, *The Circumpolar Stone Age*, in « Acta Artica » 2 (1944).

<sup>388</sup> Cfr. sull'argomento C. A. Nordman, *The Megalithic Culture of Northern Europe*, Helsinki 1935; H. L. Møvius, *The Irish Stone Age*, Cambridge 1942; S. Piggott, *Neolithic Cultures of the British Isles*, 1954; V. Gordon Childe, *The Dawn of European Civilization*, London 1957<sup>6</sup>.

<sup>389</sup> Ricordiamo i quasi 5000 *dösar* o *dysser* rinvenuti nella zona del Jutland, con alcuni propaggini sulla costa opposta (Scania e Bohuslän). L'influsso delle culture megalitiche si protrasse in Scandinavia ancora nelle età successive del bronzo e, in taluni luoghi, del ferro. Per alcune particolarità struttive, le tombe dell'età del bronzo del Gotland sono ancora strettamente associate ai tipi del tardo neolitico irlandese. — In Irlanda le tombe megalitiche di New Grange offrono l'esempio più monumentale di questa cultura, della quale la civiltà di Skara Brae, nelle Orcadi, offre l'avamposto più avanzato.

religioni storiche delle culture di quei popoli celtici e germanici che si insediarono in quest'area.

Il culto dell'Oltretomba testimoniato nella cultura megalitica era strettamente associato alla religione solare. Molte strutture tombali, collocate in modo da avere all'alba l'ingresso illuminato dal sole, mostrano che la religione dei morti fosse inserita in una concezione cosmologica.

Alla fine dell'età megalitica, verso il 1900-1800, si colloca la costruzione dell'ultima parte di Stonehenge, monumento litico di un culto legato alla religione solare. Alla stessa epoca risalgono anche i monoliti (menhir) che la Bretagna conserva ancora oggi numerosissimi<sup>390</sup>.

Proseguono per tutta l'età del bronzo scandinavo le incisioni rupestri (*hällristningar*) particolarmente diffuse nel Bohuslän. Su scogliere, rocce o pietre, in genere poste nelle vicinanze di terre coltivate, sono raffigurate oltre ad immagini di uomini e di animali, simboli solari quali asce, impronte di piedi e di mani, navi, carri, cavalli, spirali, etc.

Incisioni con una simbologia di pari tipo appaiono sulle pietre della camera sepolcrale del tumulo di Bredarör, il maggiore della Scandinavia, e erano già presenti nelle tombe megalitiche irlandesi di New Grange, in molte tombe e menhir bretoni e sono stati identificati su di un monolito di Stonehenge. Si ricorderà come molte incisioni runiche siano accompagnate da simboli culturali di questo tipo.

Il fine di queste incisioni rupestri e parietali sarebbe di « legare » le divinità solari alla rigenerazione sia di chi è sepolto nel tumulo che delle forze del sottosuolo. È evidente che si tende a stabilire un rapporto religioso fra fertilità ~ Oltretomba ~ culto solare che, abbiamo visto, si continua nelle religioni storiche.

Un ulteriore dettaglio che ricostruiamo da questi culti preistorici conferma un dato culturale d'epoca storica. Sotto molti tumuli sono ancora riconoscibili le tracce di un'ara-

<sup>390</sup> Nella sola zona di Carnac, nel Morbihan, si hanno più di 3000 monoliti alcuni dei quali di altezza superiore ai 6 metri. Spesso questi sono allineati in più file e diretti verso il punto dove, probabilmente, il sole doveva levarsi al solstizio estivo.

tura che lasciano dedurre che il vomere fosse impiegato nelle cerimonie funebri. Gli aratri stilizzati in alcuni incisioni norvegesi si ricollegherebbero quindi alla stessa operazione religiosa. Il dato storico offerto dal teonimo irlandese *Mac Cécht* 'figlio dell'aratro' (cfr. § 4.15.) trova qui la sua spiegazione preistorica. Non è un caso che il fratello di *Mac Cécht* si chiami *Mac Gréine* 'figlio del sole'.

Il neolitico segna l'avvento di un rinnovamento economico che prodottosi in Oriente, finirà con lo sconvolgere tutti gli agglomerati umani dell'Occidente quando all'attività primaria della caccia e della pesca si sostituirà la produzione diretta dei mezzi di sostentamento, agricoli e pastorali.

Tale radicale mutamento nella vita dell'uomo non poteva discendere se non da premesse ideologiche totalmente rinnovate rispetto alle più antiche concezioni. Oramai, modificare la terra lavorandola, non viene più concepito come una violenza sul corpo della Madre bensì, mediante un rituale particolare, si mira a attivare e fecondare le forze del sottosuolo che attendono l'intervento liberatore dell'uomo<sup>391</sup>.

Nella nuova atmosfera culturale, la religione della pietra viene ad assumere una importanza di maggior rilievo. Essa non simboleggia più soltanto l'informe e l'inarticolato che si fissano nella stabilità rappresentata dalle proprietà fisiche intrinseche della pietra, bensì tende a divenire parte integrante dell'ordine cosmico.

Il tumulo avrebbe come precipua funzione di « legare » il defunto alla dimora costruitagli, in modo che le forze naturali da lui rappresentate non si disperdano né si trasformino tantomeno in nocive, bensì influenzino positivamente la fertilità del suolo appartenente ai suoi discendenti<sup>392</sup>.

<sup>391</sup> Rimandiamo a M. Eliade, *Traité*, op. cit., p. 208.

<sup>392</sup> Cfr. R. Heine-Geldern, *Die Megalithen Südostasiens und ihre Bedeutung für die Klärung der Megalithenfrage in Europa und Polynesien*, in « *Anthropos* » 23 (1928), pp. 276-315.

Così anche alcuni menhir debbono essere considerati come l'incarnazione degli stessi defunti. « Costretto » ad una pietra, l'antenato può agire solo in favore della sua comunità alla quale garantisce la continuazione della specie e l'abbondanza nel raccolto. In molte zone, le pietre abitate dai defunti divengono « des instruments de fécondation des champs et des femmes »<sup>393</sup>.

Il menhir può rappresentare anche una teofania divina. Significative a questo proposito sono le testimonianze provenienti dal Vicino Oriente antico.

In ugaritico *El* 'dio' e *Beth-el* 'betile, pietra sacra' (ovvero 'casa di dio') sono referenti interscambiabili per la stessa divinità. Ancora nell'episodio del sogno di Giacobbe è presente questa ambiguità (cfr. *Genesi* 28, 10-12). In molti altri luoghi dell'Antico Testamento emerge la lotta tra la religione mosaica e la più antica religione delle pietre. Basti qui ricordare il richiamo di Dio a Mosè: « Non fatevi idoli, non innalzatevi un simulacro (*mašševah*), né una statua e non effigiate nessuna pietra nel vostro paese allo scopo di adorarla, perché solo io sono il Signore Dio vostro » (*Levitico* 26, 1-2).

Tuttavia nonostante il divieto divino, ancora in *Giosuè* (24, 25-28) il rinnovamento del patto fra popolo e Dio è sancito dall'erezione di una pietra nel Santuario del Signore, a testimonianza di ciò che era stato detto.

Ancora la pietra come testimonianza ricorre in *Genesi* 31, 44-54, dove il patto di pace fra Labano e Giacobbe è testimoniato dalla posa di una pietra e di un cumulo di massi chiamato da Giacobbe *Galed* « acervum testem » e da Labano *Yegar sahaduta* « acervum testimonii ».

La pietra può anche essere il simbolo dell'*omphalos*, il punto centrale dell'universo, dove avviene l'intersecazione dei piani cosmici. Il *Bethel* di Giacobbe che mette in co-

<sup>393</sup> Così l'Eliade, op. cit., p. 190. Ancora nel nostro secolo le zone agricole più arcaiche d'Europa conservano abitudini legate al simbolismo magico della pietra, contro il quale la Chiesa si è, spesso invano, battuta.

municazione l'uomo con Dio, era un *omphalos*, così come la tradizione greca pone una pietra bianca al centro della terra. Altrove esso può anche essere rappresentato da una tomba che al tempo stesso è il punto di contatto fra la sfera ultraterrena, umana e divina.

Queste annotazioni in chiave comparativa su alcuni atteggiamenti culturali e religiosi dell'età neolitica e trasmessi — data la continuità della civiltà agricolo-pastorale — alle successive epoche, confermano o aiutano a interpretare il valore e il significato del culto della pietra nel mondo germanico e celtico<sup>394</sup>.

Emerge chiaramente in prima istanza come la pietra entri in una simbologia religiosa che investe tanto il culto dei morti — e come tale è associata alle pratiche fecondative — quanto l'adorazione stessa della divinità della quale essa è simbolo, fino a porsi quale segno tangibile della sua presenza (*testimonium*, *omphalos*).

Non mancano certo attestazioni che assicurino circa l'uso della pietra con finalità sacre nell'ambiente germanico. Ricordiamo l'episodio della pietra adorata da *Koðrán* che il vescovo *Friðrekr* riuscirà, esorcizzandola, a infrangere di netto<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> Il mondo indiano ha conservato notizie assai chiare riguardo ai segni di confine. Per evitare controversie, il dio-legislatore *Manu* avrebbe deciso di collocare « testimoni » delle suddivisioni territoriali rappresentati, spesso, da pietre. I segni di confine erano collocati dal re alla presenza dei proprietari e sempre a lui spettava l'arbitraggio in caso di controversia tra le due parti. — Il mondo romano ci ha tramandato il vocabolo sacrale *terminus* che indicava il « finis », con il quale si operava e, allo stesso tempo, si testimoniava una definizione e una distinzione. I *termini*, generalmente di pietra, erano oggetti di culto — fra l'altro destinatari dei sacrifici dei *Terminalia* — e contemporaneamente strumenti di culto, fungendo essi stessi da altare. Il loro dio era il dio *Terminus*, strettamente associato a *Juppiter*. Cfr. sull'argomento G. Piccaluga, *Terminus, segni di confine nella religione romana*, Roma 1974.

<sup>395</sup> Cfr. *Kristnisaga*, a cura di B. Kahle, Halle 1905, cap. II. Si ricordino anche le condanne della Chiesa contro i *veneratores lapidum* e gli ammonimenti quali « nolite vota reddere ad petras »

Ma accanto alle attestazioni letterarie, le tracce del vocabolario religioso precristiano assumono in questo contesto un valore probante. Ricordiamo per esempio, l'ant. a. tedesco *harug*, ags. *hearg* 'tempietto, bosco sacro' e i loro derivati, rispettivamente *harugari* e *heargweard* 'sacerdote', che hanno come corrispettivo termine ant. nordico *hgrgr*, che vale 'cumulo di pietre' e 'tempietto'. Il significato di *hgrgr* come cumulo di pietre si colloca senza difficoltà in questa serie lessicale se, per l'appunto, ci si ricollega al valore religioso della pietra. Anzi il valore di 'cumulo di pietre' diviene primario in questa serie lessicale, se si accetta il confronto con la base celtica *\*karna* — cfr. ant. irlandese *carn* 'cumulo di pietre' in genere eretto su una tomba, bretone *karn* 'macigno', gallese *carn* 'mucchio di pietre'.

Dal momento che la base *\*karna* è certamente pre-indo-europea<sup>396</sup>, non è azzardato presupporre che questa facesse parte del lessico religioso dei popoli del megalitico e che si sia tramandata fino alle lingue di quei popoli, oramai indo-europei, che avevano conservato la corrispondente pratica culturale.

I rituali « della pietra » comparivano nei momenti più significativi della vita tanto privata che pubblica. Così un momento della cerimonia matrimoniale prevedeva che la sposa calpestasse una pietra del dolmen degli antenati della sua nuova famiglia per acquisire, è evidente, le forze rigenerative ivi contenute<sup>397</sup>. Del pari, i giuramenti solenni vengono pronunciati vicino a pietre o tumuli. Si ricordi la

che ricorrono sia in scrittori cristiani che negli atti dei Concili del primo medio evo.

<sup>396</sup> Cfr. E. Campanile, *Indo-European and Non-Indo-European Elements in the Celtic Dialects*, in « Journal of Indo-European Studies » 4 (1976), p. 134. — *\*karna* è attestato nei dialetti celtici e germanici, in illirico, greco, slavo, basco e nei dialetti romanzi. Si ricordi anche l'epiteto di Apollo, *κάρνος*. — Sul culto della pietra inserito in una prospettiva indomediterranea, cfr. D. Silvestri, *La nozione di indomediterraneo in linguistica storica*, Napoli 1974.

<sup>397</sup> Cfr. J. Meier, *Untersuchungen zur deutschen Volkskunde und Rechtsgeschichte (Ahngrab und Brautstein)*, I, Halle 1944.



*Helgakviða Hundingsbana II* « ricadano su di te tutti i giuramenti che un giorno tu pronunciasti per Helgi e per l'umida rupe di Unn » (cfr. str. 31); o ancora la *Guðrúnarkviða III* « tutto questo io giurerò presso la candida e sacra pietra » (cfr. str. 3).

Si può ancora ricondurre a questa pratica religiosa la formula latino-germanica *in haraho iurare* 'giurare nel *harug*' che ricorre nella *Lex Ripuaria*. Così a motivo del potere divino delle deliberazioni del Ping germanico, l'assemblea era tenuta in prossimità di pietre o tumuli sepolcrali.

I Lapponi che fino ai nostri giorni hanno conservato pratiche antichissime preservano ancora il ricordo del culto dei *seidi*. Questo consiste nel rapporto culturale con alcune pietre o cumuli di sassi che simboleggiano la sacralità del luogo e la presenza di potenze animistiche. Se, come presupponiamo, il lappone *seidi* è un prestito dall'ant. nordico *seiðr* 'magia, religione, legame', si verrebbe a dimostrare sia un altro influsso nordico sulla cultura lappone, sia — di rimando — un'altra attestazione del culto delle pietre presso le popolazioni scandinave.

In definitiva, la religione germanica, ancora in epoca storica, è profondamente condizionata dalla simbologia religiosa della pietra in tutti quei valori che sono emersi dalle precedenti considerazioni di storia religiosa comparata.

La cultura irlandese evidenzia chiaramente il culto della pietra nell'età storica.

Il valore della prassi germanica di giurare in prossimità di pietre o su di esse, è spiegato nel *Senchus Mór*, il corpus giuridico irlandese. Si apprende infatti da qui che le leggi sono come i massi immobili sui quali vengono stretti i giuramenti (*ar it é trénaílche in sin frisan-astaiter bretha in betha*)<sup>398</sup>.

I maggiori rituali del paganesimo irlandese avevano

<sup>398</sup> Anche altrove la pietra assume un valore legale. Nel *Kanû e Malevet* 'Legge della montagna' albanese, si ricorda il giuramento tenuto sopra la pietra (*beja mbë gur*) il cui effetto è fra i più vincolanti.

luogo sulle due colline sacre di Uisnech e di Tara (ant. irlandese *Temair*). Se in origine esse avevano funzioni complementari, in epoca storica, comunque, il predominio di Tara appare netto.

La collina di Uisnech era considerata il centro stesso dell'Irlanda; le cinque province storiche si sarebbero incontrate proprio nel punto dove si ergeva un masso pentagonale — *lia cloichi cóic-druimneach*, così si esprime il « Libro di Ballymote » 31 b 33 — che indicava l'*omphalos* dell'Irlanda. Per Giraldus Cambrensis, la pietra di Uisnech « umbilicus Hibernie dicitur, quasi in medio et meditullio terrae positus » (cfr. *Topographia Hibernie*).

La provincia circostante alla collina di Uisnech, il *Mide* 'la metà', lascia trasparire nella sua denominazione il concetto della centralità (< \**medion*). In tal senso Uisnech rappresenta la versione irlandese della concezione dello *axis mundi*, del centro mitico sul quale doveva fondarsi la cosmogonia dei Celti, come confermano i toponimi gallici che contengono l'elemento *medio-* (per es. *Mediolanum* 'Milano'), e le osservazioni di Cesare sulle riunioni periodiche dei druidi dei Carnuti i quali si recavano in un luogo sacro « quae regio totius Galliae media habetur » (B. G. VI, 13).

L'eco di una celebrazione druidica a Uisnech si è preservata nella tradizione irlandese come la *Mórdáil Uisnig* 'la grande assemblea di Uisnech', tenuta il primo giorno di maggio in occasione della festa detta di *Beltine* — probabilmente 'fuoco di Beli' — che segnava l'inizio dell'anno nuovo<sup>399</sup>.

L'irlandese *Bel* — è forse da confrontare con il gallico *Belenus*, divinità dalle qualità apollinee, solari e luminose<sup>400</sup>. Sappiamo comunque che una delle cerimonie in occasione di *Beltine* era per l'appunto l'accensione rituale del fuoco sacro.

<sup>399</sup> Anche se i riferimenti letterari alla *Mórdáil Uisnig* sono tardi, non c'è ragione di negarne l'autenticità proprio perché le osservazioni di Cesare coincidono pienamente con la tradizione irlandese.

<sup>400</sup> Cfr. J. Vendryes, *La religion des Celtes*, in « *Mana* » 3 (1948), p. 273. Il lessema *bel-* è riconducibile alla radice \**g<sup>w</sup>el-* « brillare ».

Il collegamento dell'*omphalos* con il fuoco primigenio risponde, del resto, pienamente a quanto ci è noto da altre tradizioni.

Se dunque sul colle di Uisnech un masso pentagonale rappresentava il punto di incontro dei piani cosmici, nei rituali svolti sulla collina di Tara, ritroviamo il compimento delle altre funzioni religiose che abbiamo già riconosciuto essere collegate al culto della pietra.

I reperti archeologici rinvenuti negli scavi sulla collina di Tara rivelano una continuità di culto a partire dall'epoca megalitica. Il dolmen e le numerose sepolture ivi rinvenute, dimostrano come il massimo centro del paganesimo irlandese sorgesse su di un sito funebre, reso sacro da millenni di ininterrotte azioni rituali.

Ci limitiamo qui ad accennare a quelle cerimonie tenute a Tara che hanno un collegamento con l'investitura sacra del sovrano. Il colle di Tara simboleggia il potere e l'autorità sull'Irlanda<sup>401</sup>, immutabile nei secoli e quindi garante della consuetudine e delle leggi tramandate. L'aspirante alla regalità deve quindi essere accettato da Tara.

Per questo fine egli deve sottoporsi a un rito di rinascita simbolica e deve chiedere il riconoscimento della propria sovranità latente.

Il rituale si svolgeva nel seguente modo<sup>402</sup>. L'aspirante al regno, montato su un cocchio, si dirigeva verso due steli, chiamate *Blocc* e *Bluicne*, erette a brevissima distanza l'una dall'altra sì da lasciare uno strettissimo pertugio. Se esse lo accettavano gli permettevano il passaggio.

Superata questa prova, l'aspirante doveva allora dimostrare la propria regalità. Direttosi verso la *Lia Fáil* 'pietra

<sup>401</sup> Cfr. il *Serglige Con Culainn*, dove Tara è definita *tilach airechais ocus tigernais Hérend .i. Temair* «colle di potere e di autorità dell'Irlanda, ovvero Tara». Su Tara cfr. l'opera di R. A. S. Macalister, *Tara, a Pagan Sanctuary of Ancient Ireland*, London 1931.

<sup>402</sup> La descrizione più completa di questa cerimonia è data da *De Shíl Chonairi Móir* 'Sulla stirpe di Conaire il Grande'.

di sovranità<sup>403</sup>, un grido di approvazione si sarebbe levato da questa solo nel caso che il candidato avesse in sé la regalità.

Se *Blocc* e *Bluicne* pongono il futuro re nella posizione di «rigenerato» da parte della stessa terra sulla quale egli dovrà governare, la *Lia Fáil* rappresenta la testimonianza della terra di riconoscere quel sovrano come proprio signore. L'Irlanda — è detto in altri testi — attende il proprio re come se fosse il suo sposo e soltanto una buona unione potrà garantire la fecondità e prosperità al suolo e al popolo.

*Blocc* e *Bluicne* si rapportano senz'altro alla serie delle «pietre forate» nelle quali l'azione rituale di passare dal foro implicherebbe la rigenerazione mediante il principio cosmico femminile<sup>404</sup>. Nell'India infatti esse erano considerate un simbolo della *yoní*. La pietra di *Fál* si ricollega, invece, alla serie di stele fallomorfe; essa è nota sempre nella letteratura irlandese antica, come *ferp cluche* 'pietra fallica' e secondo la tradizione moderna, *bod Fhearghais* 'membro di Fergus'. La si può quindi riavvicinare al *linga*-indiano, che rappresenta anche l'essenza della regalità e dello stesso dio Śiva, collocato in quel luogo dove si riteneva che l'*axis mundi* toccasse la terra<sup>405</sup>.

#### 4.53. Appendice II: «Ómi, epiteto di Odino»

Fu Holtzmann il primo ad accostare il nordico *Ómi* al gotico *auhuma* 'superiore'<sup>406</sup>. Si verrebbe a riconoscere in questo epiteto di Odino la continuazione di un comparativo proto-nordico \**auhuma*. Tuttavia tale ipotesi non regge ad una verifica formale.

In gotico incontriamo *auhuma* soltanto nell'Epistola di san Paolo ai Filippesi (2, 3). Tuttavia se la sua attestazione

<sup>403</sup> Cfr. Chr. Guyonvarc'h, *Irlandais Lia Fáil «Pierre de Souveraineté»*, in «Ogam» 16, 45 (1964), p. 436 sgg.

<sup>404</sup> Cfr. M. Eliade, op. cit., p. 195 sgg.

<sup>405</sup> Cfr. J. Gonda, *Ancient Indian Kingship*, in «Numen» 3 (1947), 4 (1949).

<sup>406</sup> Cfr. A. Holtzmann, *Altdeutsche Grammatik*, I, Leipzig 1870, p. 97.

è unica, la morfologia presenta un modello di nota ascendenza indoeuropea. Abbiamo un gruppo di termini che ancora prosegue il paradigma indoeuropeo nella formazione dei numerali ordinali (cfr. ant. indiano *sapt-amah*, lat. *septimus*) il quale ha ben presto funzionato come superlativo (cfr. ant. indiano *up-amah*, lat. *sum-mus*, da contrastare con *up-āra* e *sup-erus*). È noto il rapporto morfologico, sintattico e logico che collega la categoria degli ordinali ai superlativi come è stato messo chiaramente in luce dal Benveniste<sup>407</sup>.

Di tale gruppo fanno parte, per es., i gotici *aftuma* (= ἔσχατος), *fruma* (= πρῶτος, πρότερος), *innuma* (= ὁ ἕστω).

L'insegnamento tradizionale della grammatica gotica vuole che queste forme siano dei comparativi dai quali sarebbe derivato un superlativo in *-um-ist-s*<sup>408</sup>. Cfr. *aftumists*, *frumists* e *auhumists* dal nostro *auhuma*. Fra l'altro *auhumists* ricorre assai di frequente nella traduzione di ἀρχιερεὺς reso come *auhumists weiha*.

Tuttavia ad un inserimento del morfema gotico *-uma* nella categoria dei comparativi si è vivamente opposto O. Szemerényi<sup>409</sup>. Siccome considerazioni di ordine funzionale negano la possibilità che l'indoeuropeo *\*(m)mo-* abbia potuto assumere un valore comparativo, il gotico rimarrebbe isolato nel panorama offerto da tutte le altre lingue indoeuropee<sup>410</sup>. Inoltre è noto che nell'agglutinazione di morfemi comparativi e superlativi sono sempre e solo possibili

<sup>407</sup> Cfr. E. Benveniste, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris 1948, p. 144 sgg.

<sup>408</sup> Così per es. nei manuali di E. Kieckers, *Handbuch der vergleichenden Grammatik der gotischen Sprache*, München 1928, p. 163; F. Mossé, *Manuel de la langue gotique*, Paris 1942, p. 104; W. Krause, *Handbuch des Gotischen*, München 1953, p. 175.

<sup>409</sup> Cfr. O. Szemerényi, *Gothic auhuma, the so-called comparatives in -uma*, in « Paul und Braunes Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Philologie » 82, 1 (1960), pp. 1-30.

<sup>410</sup> Compresi gli altri dialetti germanici. Cfr. infatti, ags. *forma* 'primo', *hindema* 'ultimo', ant. alto ted. *metamo* 'mediocre', dove è da escludere ogni valore comparativo e da riconoscerli, invece, un originario elativo scaduto al grado positivo.

i modelli: « Sup. + Sup. », « Comp. + Comp. », « Sup. + Comp. ». Ma non si è mai verificato: « Comp. + Sup. ».

Se dunque si volesse ammettere che il got. *-uma* è un comparativo, si avrebbe che le forme del tipo *aft-um-ists* e *auh-um-ists* sarebbero grammaticalmente impossibili dal momento che seguono il modello « Comp. + Sup. ».

In base all'analisi da lui condotta sul testo vulfiliano, Szemerényi può affermare che negli aggettivi in *-uma* è compresente l'originario valore elativo accanto al mero grado positivo. Ovvero l'impiego ausiliario del suffisso *-ists*, secondo il modello « Sup. + Sup. », risponde per l'appunto all'esigenza di riqualificare morfologicamente una categoria che stava svuotandosi del suo valore primario.

Ma l'indagine del Szemerényi ci fornisce altre informazioni oltremodo utili per il nostro scopo. Fatto di per sé notevole, *auhuma* non sembrerebbe inserito in un sistema definito di gradazioni aggettivali né, per altro, ha delle possibili rispondenze formali negli altri dialetti germanici. L'arcaicità della classe semantica e del suo sistema morfologico richiedono daltronde che la spiegazione venga cercata all'interno del suo strutturarsi in gotico.

Si consideri lo schema seguente:

i.e.	*upo	*upero	*upm̄mo
pr.-germ.	*uf	*ufar	*ufuma
got.	uf	ufar	—

Si noterà che *uf/ufar* non presenta un superlativo, mentre il superlativo *auhuma* appare privo di un positivo. Dal punto di vista della semantica *auhuma* 'sommo', si presterebbe egregiamente a riempire la casella del superlativo libera nel paradigma gotico. Vediamo come ciò sia possibile sul lato formale.

Se si postula che il got. *auhuma* rappresenta un precedente *\*ufuma* — da collegare quindi all'ags. *ufem-est* — si presuppone attiva la tendenza a dissimilare la sequenza gotica [ufu]/[uf]. Nel nostro caso, inoltre, l'azione di delabializzazione sarebbe stata per di più favorita dalla presenza di [m] seguente. Nella nuova sequenza [uhu] si sarebbe

poi normalmente svolto il passaggio per « frattura » [uh] → [oh].

Un caso analogo è rappresentato dalla parola per 'stufa', ags. *ofen*, ant. a. ted. *ofan*, got. *auhn-s*, che verosimilmente è un prestito dal greco ἐπνοός<sup>411</sup>. Il proto-germanico avrebbe presentato una forma *ufuna/ufna* che chiaramente ha subito in gotico un processo dissimilatorio.

In conclusione l'inserimento del got. *auhuma* nella casella di *\*upnimo-* viene a far cadere il rapporto formale con il proto-nordico *\*auhuma*. L'ipotesi di Holtzmann è dunque da respingere.

Resta da esaminare l'altra ipotesi di interpretazione di *Ómi*, proposta dal Grimm<sup>412</sup>, il quale comparò il teonimo nordico all'ags. *wóma* 'suono, rumore'.

È un'ipotesi che deve essere accennata non tanto perché si possa presupporvi una certa credibilità, quanto piuttosto perché l'autorità del Grimm ha sempre esercitato una forte pressione negli studi di germanistica. Troviamo così che questa tesi è senz'altro quella che gode di maggiore prestigio, sì da essere stata accolta nella maggior parte dei lessici, compilativi o etimologici, delle lingue germaniche.

La critica alla teoria del Grimm muove da considerazioni metodologiche, come già per primo aveva avvertito S. Bugge<sup>413</sup>. Il Bugge, infatti, notava la dimensione probabilistica di un'interpretazione etimologica basata semplicemente su « affinità di suono » e senza quei fondamenti semantici, ovvero storico-culturali, dei quali ogni sana etimologia abbisogna. Seguiamo il suo discorso, traducendo.

Il confronto *Ómi* ~ *wóma* per essere accettato deve essere inserito in un panorama lessicale più vasto. Con *wóma* potrebbero compararsi l'ant. nordico *ómun* 'voce', l'islandese moderno *ómr* 'suono attenuato' come di rintoc-

<sup>411</sup> Già miceneo, cfr. *i-po-no* 'pentola'. Su tale termine cfr. le osservazioni di V. Pisani in « Paideia » 15 (1960), p. 403.

<sup>412</sup> Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, op. cit.

<sup>413</sup> La comunicazione del Bugge compare alla nota 2 di p. 270 sg. pubblicata in « Archiv for Nordisk Filologi » 1 (1883).

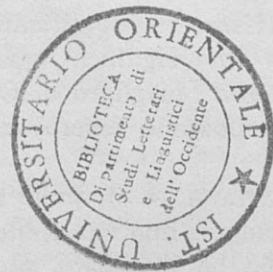
co di campana udita a grande distanza, norvegese moderno *óm*, con lo stesso significato, e anche 'eco', *óma* 'suonare, far rumore, produrre l'eco, produrre un suono attenuato'.

Lo stesso Bugge si chiede però come possa garantirsi sul piano fonologico l'accostamento di quei vocaboli (« Denne Sammenstilling, der i lydlig Henseende er uden nogen Hage ») che, aggiungiamo noi, sono più da interpretarsi come ideofoni che su basi rigorosamente etimologiche.

Comunque Bugge, che contrastava anche la tesi di Holtzmann, tende alla fine a superare queste difficoltà da lui espresse per evitare di ricadere nella allora imperante tesi di Holtzmann la quale, anche se foneticamente ritenuta ineccepibile, restava per il Bugge inspiegabile sul piano storico. Tra le due, la proposta del Grimm ha dunque il vantaggio di risultare storicamente più accettabile di quella di Holtzmann. È impossibile per il Bugge che all'epoca vichinga si sia conservato ancora un epiteto corrispondente al got. *auhuma*, dal momento che « den lange Række of Odens-Navne ikke er bevaret fra den forhistoriske nordiske Periode ».

È soltanto la profonda sfiducia nella ipotesi di Holtzmann a far favorire, in ultima analisi, la tesi del Grimm la cui insufficienza viene, per altro, di nuovo riscontrata quando Bugge si prefigge di fissare il significato da dare all'epiteto *Ómi*: « A Valdres *óma* significa 'guardarsi intorno, spiare', a Telemark *øma* 'origliare' ». C'è da chiedersi quanto questi significati possano essere antichi, conclude il Bugge.

Alla non dimostrazione del Grimm — il quale aveva voluto, bisogna dire, soltanto accennare una sua ipotesi — contrapponiamo la nostra tesi che ha il merito, almeno, di inserirsi in una prospettiva culturale.



DIBATTITI E DISCUSSIONI

QUATTRO VERSIONI NEDERLANDESI D'UN PASSO  
DANTESCO: INF XVII 58-66

0. È una convinzione piuttosto diffusa e generalmente accettata che la poesia, nell'impiego delle strutture linguistiche, possa assumere molte posizioni diverse, sostanzialmente però allineate tutte all'interno d'un arco compreso fra due posizioni-limite, solo molto di rado realmente occupate: la perfetta adeguazione e la semplice compatibilità. Infatti una lingua poetica che s'identifichi *sic et simpliciter* con la lingua generale rimane un'ipotesi teoricamente proponibile, ma di fatto non verificata, dato che l'autore, ed anche il lettore, sembrano ritenere poesia solo il prodotto che, già a livello linguistico, si caratterizza come qualcosa di 'altro' rispetto al discorso normale. D'altra parte la possibilità di distanziarsi ed opporsi al discorso normale, da parte del linguaggio poetico, trova un limite oggettivo nel fatto che il codice, fra poeta e lettore, deve rimanere comune. In effetti gli autori, pur con vistose differenze sul modo di concepire e realizzare la poesia, fanno della lingua un uso personale più o meno distante dalle strutture linguistiche 'normali'; così come i lettori sono abituati a vedere evidenziati o sminuiti gli elementi della lingua secondo una gerarchia diversa da quella normale e diversamente volta a configurare un diverso ordine di rapporti. Se questo è vero, non è men vero che la poesia, pur potendo allontanarsi notevolmente dalle normali realizzazioni linguistiche, non può perderle del tutto di vista, né alterarle talmente da renderle irriconoscibili, se non a prezzo d'una quasi completa incomprendibilità, che non sembra essere ricercata né dall'autore, né dal lettore.

Alla luce di queste brevi considerazioni, è necessario riconoscere che le lingue poetiche si dispongono in un rap-

porto dialettico, che può essere definito di 'tensione', rispetto alle lingue nel loro uso generale e ciò, in concreto, comporta che la lingua del testo poetico sembra molto spesso seguire un suo complesso di regole<sup>1</sup>, il che equivale a dire che, alla luce delle regole della grammatica 'normale', molte strutture poetiche presentano tutta una gamma di gradi diversi di grammaticalità e di accettabilità.

1. Si è generalmente convinti che il discrimine fra poesia antica e poesia moderna risieda proprio nel grado maggiore o minore di adeguazione alle strutture normali della lingua e si vede nel maggiore grado di tensione il segno distintivo della poesia moderna<sup>2</sup>. Orbene una tale convinzione non può non apparire scarsamente fondata, a chi ne consideri innanzitutto l'empiricità e l'estrema imprecisione. Appare subito problematico il limite cronologico fra le due 'poesie' e ancora più problematica è la discontinuità con cui tradizioni poetiche 'regolari' si alternano a tradizioni poetiche più 'libere'.

Per dare a queste considerazioni un riferimento concreto, si può chiamare in causa ad es. la poesia barocca, il cui grado estremamente elevato di artificiosità e di elaborazione formale e concettuale l'allontana sensibilmente dalle strutture linguistiche 'normali' dei suoi tempi; pur tuttavia essa, nel suo complesso, non sarà immediatamente identificabile con quanto per poesia 'moderna' intende la gran parte degli studiosi di poetica e di teoria della letteratura.

Un'analisi appena un po' più attenta mostra chiaro come anche nell'ambito della cosiddetta poesia 'antica', e della sua presunta fedeltà alle regole della lingua nel suo

<sup>1</sup> Questa situazione concreta, difficilmente contestabile, ha prodotto recentemente l'esigenza di 'grammatiche del testo' e più generalmente di analisi del linguaggio poetico in quanto tale, autonome rispetto alle analisi linguistiche *tout court*. Sull'importante problema, cfr. Van Dijk 1972 e per problemi più specifici Di Girolamo 1976.

<sup>2</sup> Van Dijk 1972, pp. 12-13 e *passim*.

uso non poetico, non mancano esempi di frasi agrammaticali o con un basso grado di grammaticalità, la cui accettabilità è sostenibile solo all'interno d'un ben preciso testo poetico.

1.1. Un esempio di come un poeta strutturi la propria lingua in modo sensibilmente diverso dalle realizzazioni linguistiche normali e consuete alla propria cultura e al proprio tempo può essere offerto da un passo dantesco, ossia da alcuni versi d'un autore non moderno, né connotato particolarmente per il carattere 'agrammaticale' della propria lingua poetica. Il passo<sup>3</sup> che sembra presentare condizioni favorevoli ai fini d'un'analisi di questo tipo è il seguente:

If XVII 58-66

. . . . .	
E com'io riguardando tra lor vegno,	58
in una borsa gialla vidi azzurro	59
che d'un leone avea faccia e contegno.	60
Poi, procedendo di mio sguardo il curro,	61
vidine un'altra come sangue rossa,	62
mostrando un'oca bianca più che burro.	63
E un che d'una scrofa azzurra e grossa	64
segnato avea lo suo sacchetto bianco,	65
mi disse: « Che fai tu in questa fossa? »	66

Si tratta d'un passo dove il mondo del colore, ossia la percezione, l'espressione ed il valore simbolico dei fenomeni cromatici svolgono un ruolo primario e comportano una complessa architettura, il cui interesse, alla luce d'una analisi contrastiva, è evidente.

Da un punto di vista strettamente filologico-testuale, le tre terzine sopra riportate non sembrano presentare problemi particolari, salvo il v. 63, laddove comunemente si ritiene esistano due lezioni possibili<sup>4</sup>, la scelta dell'una

<sup>3</sup> Quanto all'edizione usata per il testo dantesco cfr. la nota bibliografica finale.

<sup>4</sup> sono: *più che burro* e *più ch'eburro*, con *eburro* arcaismo lessicale per 'avorio' < lat. *ebur*.

o dell'altra delle quali produce effetti rilevanti sul piano semantico, senza però alcun effetto, né sul piano metrico, né sul piano morfofonologico.

1.2. Prima di procedere ad un'analisi approfondita attraverso il confronto con le traduzioni nederlandesi, non sarà fuor di luogo richiamare alcune considerazioni più o meno evidenti. Si tratta di tre terzine di endecasillabi, che unite costituiscono, nell'economia generale del canto XVII, un microsistema a sé stante e che emerge dal flusso della narrazione con una propria autonomia e che si pone come una digressione che non incide, almeno da un punto di vista strettamente tematico, sullo svolgimento del racconto.

L'ambientazione è la seguente: siamo al III girone del cerchio VII, dove sono puniti i violenti contro Dio; mentre Virgilio tratta con Gerione la discesa dell'altissimo burrone che porterà i due poeti al cerchio VIII, tra i fraudolenti, Dante cerca, nel breve tempo di cui dispone di completare la propria conoscenza del girone e specialmente della parte dove sono puniti gli usurai. Il regolatore strutturale (R sem.) dell'intero canto, a livello semantico<sup>5</sup>, è certamente la percezione del colore che emerge chiara anche ai vv. 15, 16, 56, 108, 122, ma che trova, nei nove versi precedentemente riportati, la propria espressione più piena e che comincia, fin dall'inizio del canto, con la fantasiosa descrizione del policromo aspetto di Gerione, paragonato a tessuti e tappeti orientali. Le componenti principali del passo in esame sono tre impressioni visive, tre borse dal colore vivido, ciascuna delle quali reca uno stemma gentilizio vivacemente colorato, che Dante, con un gusto enumerativo, tutto medievale e araldico, dispone in successione con un effetto di catalogo, molto vicino a quello di certe decorazioni usualmente diffuse nell'arte della sua età. Gli elementi della descrizione sono armonizzati in forza d'un ritmo ternario che non è casuale evidentemente, né proprio del solo microsistema in esame, quanto dell'intero poema,

<sup>5</sup> Van Dijk 1972, pp. 74 e sgg.

che, come è noto, è tutto architettato su una simbologia magico-religiosa fondata sul 3 e sull'1, poi sui loro multipli e le loro combinazioni e giustapposizioni. In questo luogo d'Inferno troviamo tre borse: una gialla, una rossa, una bianca; le borse sono contrassegnate da tre animali: un leone azzurro, un'oca bianca, una scrofa azzurra. Anche la versificazione concorre ad architettare gli elementi, la cui successione risulta essere la seguente:

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| 1. borsa gialla   | : leone azzurro |
| 2. borsa rossa    | : oca bianca    |
| 3. scrofa azzurra | : borsa bianca  |

laddove l'inversione del rapporto cronologico di percezione e di presentazione 'borsa: animale', che al terzo membro diventa 'animale: borsa', vale come elemento di rottura, capace di trasformare la pura successione meccanica in ritmo e di produrre anche un altro effetto. L'enumerazione, mediante l'inversione al terzo membro ordina i sei elementi nel modo seguente 'borsa: animale, borsa: animale, animale: borsa' per cui l'elenco si apre con una 'borsa' quella gialla e si chiude con un'altra 'borsa', quella bianca, con perfetta tecnica circolare. Un altro tratto configurativo importante è che i tre colori delle borse, l'azzurro, il rosso e il bianco, messi in risalto dalla collocazione alla fine del verso, e quindi dalla sottolineatura della rima, ottengono un effetto preciso: stabilire una correlazione a livello del significato, ossia una correlazione semantica fra le tre percezioni cromatiche. Si noterà che le sei designazioni cromatiche che entrano in gioco sono in realtà variazioni d'una gamma molto ridotta, costituita dai tre colori fondamentali rosso-giallo-azzurro, più il bianco che, come l'azzurro, ricorre due volte. E tutto ciò collima con quanto sappiamo circa il mondo del colore dantesco: infatti la *Commedia* presenta una larga incidenza di percezioni ed espressioni cromatiche, ma sostanzialmente limitate a pochi colori fondamentali. Lo spostare l'azzurro alla fine del verso non è poi senza effetti collaterali, perché comporta una rima 'difficile', unica e formata da tre veri e propri ἀπαξ λεγόμενα



nella *Commedia*; l'effetto rimico che Dante crea è ottenuto a prezzo di due 'compagne di rima' inconsuete: una infatti è un latinismo unico in Dante (*curro*); l'altra è offerta da un riferimento concreto (*burro* o *eburro*) sostanzialmente estraneo alla sfera semantica di tutto il passo e che nella *Commedia* compare una volta sola, che oltretutto comporta uno scarto semantico molto vistoso, dato che accosta due indicazioni, ambedue connotate in senso cromatico, ma volte in direzioni fortemente divergenti.

Nella successione dei colori e delle forme, la coppia mediana 'borsa: animale', ossia la 'borsa rossa' contrassegnata dall' 'oca bianca' dei vv. 62-63, occupa una posizione particolare a motivo d'un collegamento a due dati concreti esterni: il sangue per la borsa rossa e il burro o l'avorio per l'oca: i due aggettivi di colore e le due indicazioni di materia, coinvolte per il loro aspetto cromatico, si dispongono inoltre in modo da formare una struttura chiasmatica, fortemente omogenea:

<i>sangue</i>	<i>rossa</i>
<i>bianca</i>	<i>burro</i>

omogenea anche dal punto di vista morfologico, in quanto mette in gioco quattro lessemi simmetrici: due aggettivi femminili di colore, due sostantivi maschili che indicano materie concrete, e questo vale sia che si accetti la lezione *burro*, sia che si accetti la lezione *eburro*. Per quanto concerne quest'ultimo problema, da un punto di vista strettamente filologico-testuale, non sembrano darsi molti elementi per dirimere il dilemma. Infatti a livello grafico la stessa *scriptio continua* può autorizzare sia la lezione *più che burro*, sia la lezione *più ch'eburro*. Né d'altra parte, si potrebbero indicare criteri di carattere morfofonologico capaci di risolvere la questione, dato che si tratta di due lezioni per le quali la categoria grammaticale, il genere, la consistenza metrico-sillabica e l'effetto ritmico e rimico sono identici, così come quasi uguali o, quanto meno diverse in misura irrilevante sono le impressioni cromatiche che essi suggeriscono. Neppure a livello semantico paiono

emergere indicazioni selettive, se non di carattere estremamente soggettivo.

D'altra parte la grandissima parte dei commentatori riferisce le due lezioni possibili, per poi generalmente preferire *burro* a *eburro*, senza peraltro motivare la preferenza; non rappresentano motivazioni fondate neppure le argomentazioni del tipo di quelle di Sapegno<sup>6</sup>, quando nella nota al passo, afferma « c'è chi preferisce leggere *ch'eburro*, 'che avorio'; ma l'immagine gastronomica s'intona meglio al tono beffardo e sarcastico, che serpeggia per tutto questo gruppo di terzine; e in questo verso è rilevato (e come assaporato) attraverso il gioco alterno delle rime e delle allitterazioni ('oca bianca ... burro') ». A queste considerazioni, evidentemente condotte su di un piano del tutto soggettivo ed intuizionistico, anche se sottili e penetranti, se ne potrebbero affiancare altre non meno plausibili: in primo luogo il lettore, e a maggior ragione il critico, non è tenuto a riconoscere un tono beffardo e sarcastico alle terzine in esame; in secondo luogo l'immagine dell'avorio sembra avere maggiori possibilità d'intonarsi meglio al tono araldico che gli stemmi inequivocabilmente evocano. Del resto 'bianco come il burro' e 'bianco come l'avorio' sono sintagmi parimenti vivi nell'italiano attuale e probabilmente la situazione era la stessa anche al tempo di Dante. Quanto agli effetti metrici che Sapegno chiama in causa, quello che lega *oca* e *bianca*, più che 'rima' sembrerebbe definirsi meglio come 'omoteleuto martellante'; quello che lega *bianca* e *burro* si limita alla sola consonante iniziale e non s'estende alle vocali successive, come invece il corsivo impiegato da Sapegno pare indicare. Peraltro anche la lezione *eburro* presenta lo stesso fonetismo e concorre a produrre gli stessi effetti fonici, il che significa che anche sul piano fonetico-rimico l'effetto prodotto dalla scelta dell'una o dell'altra lezione non è dirimente<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> nel suo commento al poema, cfr. nota bibliografica.

<sup>7</sup> In base a considerazioni lessicali e semantiche *eburro* è la lezione migliore; *burro* è probabilmente la lezione più immediata e deteriore che ha finito con l'espellere dal testo la lezione originaria.

1.3. Aldilà di questi tratti configurativi prevedibili in quanto normali per la poesia dantesca e che si spiegano con il concetto di tensione richiamato precedentemente (ossia ogni testo poetico volutamente si distacca più o meno vistosamente dal linguaggio nel suo uso quotidiano, anzi la sua poeticità è proprio dovuta al fatto che esso comporta un uso particolare del linguaggio), dal punto di vista della 'grammaticalità', i 9 vv. di cui si occupa questo lavoro si presentano come piuttosto 'normali', salvo i vv. 59-60, laddove la struttura superficiale offre elementi che oscillano fra la sequenza 'agrammaticale' e l'incompatibilità semantica.

Infatti Dante non parla di un 'leone azzurro', anche se è questo l'evidente oggetto del suo discorso, ma dice:

in una borsa gialla vidi azzurro	59
che d'un leone avea faccia e contegno	60

Da rilevare innanzitutto è senz'altro l'effetto di progressiva definizione dell'impressione ottica dove, di contro allo sfondo *giallo*, primaria è la zona cromatica dell'*azzurro*, che solo in un secondo momento si precisa e si definisce come *leone*, anzi, per l'esattezza, come qualcosa che ha l'aspetto e la forma d'un leone, come ad esprimere un'impressione inattesa e quasi poco credibile a prima vista. Rilevante è anche il raccordo cromatico, martellante, per così dire, che s'instaura fra *gialla* e *azzurro*, appena separati dall'elemento verbale bisillabico, quasi a sottolineare la simultaneità dell'impressione ottica dei due colori, che vengono ad essere uniti e come sovrapposti.

Da un punto di vista generativo, la struttura superficiale dei due versi può essere 'regolarizzata' come segue:

1. 'in una borsa gialla vidi qualcosa'
2. 'quella cosa era azzurra'
3. 'quella cosa azzurra aveva l'aspetto d'un leone'

strutture soggiacenti di estrema semplicità che, per gradi, possono generare la struttura superficiale dantesca, che si fonda sul risalto percettivo dato al colore rispetto alla for-

ma e all'impressione d'*azzurro* rispetto alla borsa *gialla*. Il fatto non è irrilevante perché produce una struttura superficiale non grammaticale, anche se accettabile, dall'effetto estetico fortemente espressivo, infatti il leone azzurro risulta più evocato che descritto. A questo proposito è necessario osservare che se è fondata « l'opinione secondo cui le trasformazioni non mutano il senso di una frase »<sup>8</sup> si dovrà supporre che una simile operazione deve avere una funzione eminentemente stilistica, quella di dare un rilievo del tutto particolare e inusuale al contenuto semico delle parole e stabilire una correlazione fra i colori. La struttura superficiale dantesca si caratterizza per una incompatibilità semantica, quella che emerge dall'*azzurro* che ha forma di *leone*, si connota inoltre anche per la soppressione dell'articolo (art. > Ø), presente in *vidi azzurro*, soppressione che conferisce al sintagma un carattere potenzialmente metonimico, quale si ha in espressioni italiane morfologicamente analoghe, quali 'vedo rosso' o 'vedo nero'; infine si organizza in forza di uno scambio strutturale del sintagma nominale. Infatti non è *un leone* a precisarsi come *azzurro*, ma *l'azzurro* a definirsi come *un leone*. Secondo un rapporto che emerge chiaro dal confronto delle due frasi:

- a) il leone è azzurro
- b) \* l'azzurro è un leone

Questo scambio contiene elementi d'un processo di 'tematizzazione' a vantaggio dell'indicazione cromatica, a danno dell'indicazione dell'animale.

2. L'analisi sin qui condotta è volta ad un confronto fra il testo dantesco e quattro traduzioni nederlandesi, che saranno qui riportate e discusse di seguito, alla luce delle considerazioni svolte.

<sup>8</sup> Van Dijk 1972, p. 47.

2.1. La prima<sup>9</sup>, che dal nome del traduttore s'indicherà con B, è la seguente:

En terwijl ik rond-kijkende door hen ga, zag ik	58
op een gele beurs (een wapen) van azuur, dat	
van een leeuw het voorkomen en de houding had.	
Voorts, terwijl de kringloop van mijn blik voort-	61
ging, zag ik er eene andere rooder dan bloed een	
gans vertoonen, witter dan boter.	
En een, die zijn witte beurs met een lazure en	64
zwangere zeug geteekend had, zeide tot mij: « Wat	
doet gij in dezen kuil? »	

Si tratta, come il traduttore dichiara esplicitamente, d'una versione in prosa, i cui righi però corrispondono all'incirca ai versi del testo originale, il che facilita il confronto puntuale; versione peraltro piuttosto vicina al testo dantesco e tale da discorstarsene solo per qualche particolare, così *faccia* del v. 60 è tradotta con *voorkomen*, letteralmente 'aspetto', mentre a *contegno* dello stesso verso, corrisponde *houding*, letteralmente 'atteggiamento, comportamento'; quanto a *curro* del v. 61, è tradotto con *kringloop* 'cerchio, giro', laddove in *curro* il traduttore erroneamente ha creduto di vedere una variante di *corso*, ma l'errore è già in gran parte dell'esegesi corrente italiana. *Curro* in realtà deve essere riconosciuto come un arcaismo per *carro* ed il *curro del mio sguardo* è una metafora la cui tipologia è tutt'altro che sconosciuta alla *Commedia*; la stessa struttura morfologica e semantica è presente almeno in un'altra metafora che può essere ora richiamata, a motivi esplicativi, *la navicella del mio ingegno*<sup>10</sup>, metafora che la traduzione in questo verso vanifica del tutto. Il sintagma *un'altra come sangue rossa* del v. 62 diventa *een andere rooder dan bloed* ossia 'rossa più del sangue' ed introduce così un parallelismo con il v. 63 che manca nel testo dantesco. La traduzione *witter dan boter* per *bianca più che burro* mostra

<sup>9</sup> È la traduzione di H. J. Boeken, di cui alla nota bibliografica, sotto B.

<sup>10</sup> Pg I 2.

come fra le due lezioni si sia preferita quella più nota e ripetuta *burro*, anche se forse la meno giustificata. *Zwangere* per *grossa* del v. 64, propriamente 'gravida', esplicita un significato che l'it. *grossa* può avere e che molti commentatori ritengono abbia nel luogo dantesco in questione. Più interessante è invece la resa della sequenza « non grammaticale » dei vv. 58-59 che dicendo (*een wapen*) *van azuur* lascia all'aggettivo di colore un certo carattere di sostantivazione ed in pratica traduce la struttura italiana 'qualcosa di azzurro' esplicitandola come 'un blasone, un'insegna di colore azzurro'.

D'altronde il traduttore, perfettamente conscio del carattere intrusivo, per così dire, di *een wapen*, che è possibile integrare nel passo dantesco solo in forza di una presupposizione, lo riporta fra parentesi. Da notare è anche il fatto che la traduzione rende il *leone azzurro* e la *scrofa azzurra* rispettivamente con *azuur* e *lazure* con una variazione che si avvale dell'opposizione fra due varianti: la prima usuale, la seconda leggermente arcaica, ma semanticamente coincidenti ed etimologicamente corradicali<sup>11</sup>. In effetti sia in italiano antico, che in medio nederlandese *azurro* e *azuur/lazuur* potevano avere un valore sostantivale, cosa che giustifica la soluzione dantesca di carattere metonimico, ma mostra la genericità della traduzione che non s'avvale d'una struttura linguistica esistente nel nederlandese e che così, senza giustificazione, si discosta dal testo originale.

2.2. La seconda versione<sup>12</sup>, che dai nomi delle traduttrici indicheremo con BK, è una versione in poesia con il testo a fronte, che riporta inoltre un ampio commentario

<sup>11</sup> De Vries 1971, s.v. *azuur* 'sost. neut.': med. ne. *asuer*, *aysuer* < afr. *asur*, *aisur*, così come it. *azzurro*, spagn. *azul* da un lat. med. *azura*, che a sua volta deriva, per caduta di *l* da un lat. med. *lazurium* < ar. *lāzuward* < pers. *lāzuward* 'lapislazzuli, colore azzurro'; s.v. *lazuur* 'sost. neut.' le stesse informazioni e così anche Van Dale 1864, s.vv. *azuur* e *lazuur*.

<sup>12</sup> Si tratta della traduzione di F. Bremer e W. Kuene; cfr. BK nella nota bibliografica.

ed una introduzione; caratteristica formale rilevante ai nostri fini è quella di far corrispondere con esattezza, verso a verso, quelli della traduzione e quelli del testo dantesco. Essa è la seguente:

En terwijl ik kijkende te midden van hen kwam,	58
Zag ik op een gele tas iets blauws,	
Dat vorm en houding had van een leeuw.	
Toen, daar mijn blik zijn loop vervolgde	61
Zag ik een andere, roder dan bloed,	
Een gans vertonen, witter dan boter.	
En één, die met een blauwe, zwangere zeug	64
Zijn witte tas had betekend, sprak	
Tot mij: «Wat doet gij in dezen kuil?	

Al v. 58 notiamo che il presente storico *vegno* conservato in B dalla forma *ga* è sostituito, qui in BK, dal preterito *kwam*, che introduce la marca del passato implicita ma assente in Dante. Al v. 59 il dantesco *borsa* è reso con *tas* (che ritorna anche al v. 65), che però non s'allontana dal testo dantesco, che ha *tasca*, al di fuori del passo citato, ma immediatamente prima al v. 55; *faccia* del v. 60 diventa *vorm* 'forma' e *contegno* è reso con *houding* come in B. *Curro* invece è interpretato come un sinonimo di 'corso/corsa' e quindi è reso coerentemente con *loop*, ma a danno della metafora dantesca, come si è visto per la prima traduzione. Quanto ai vv. 62-63, data l'assoluta coincidenza con gli stessi versi della traduzione B, è innegabile una dipendenza di BK da B; le uniche discrepanze, puramente apparenti del resto, sono gli arcaismi grafici di B come *rooder* e *vertoon*, livellati in BK per evidenti ragioni cronologiche.

Sempre fortemente dipendente da B è anche il v. 66 di BK, anche se in questo caso la coincidenza non è assoluta. Da notare anche le due occorrenze di *azzurro* entrambe tradotte con *blauw* che rispetto ad *azuur/lazuur* è connotato in senso più moderno.

La sequenza non grammaticale dei vv. 59-60 è qui resa in modo piuttosto vicino al testo dantesco con l'aggiunta di

*iets* 'qualcosa' e con *blauws* caratterizzato dal morfema *-s* ad indicare la sostantivazione, il che significa la struttura grammaticale più immediatamente vicina alla struttura non grammaticale dantesca; in pratica coincidente con la prima delle trasformazioni precedentemente proposte per generare la struttura superficiale dantesca. L'immissione del pronome indefinito *iets* basta però a disperdere totalmente il carattere potenzialmente metonimico del *vidi azzurro* del testo originale. Così come la natura puramente aggettivale di *blauw* elimina ogni idea di sostantivazione. Comunque tutto il passo BK mostra chiara la propria dipendenza da B, da cui si distacca soltanto qua e là per piccoli particolari inessenziali. B, a sua volta, è fortemente aderente al testo dantesco almeno dal punto di vista lessicale e grammaticale.

2.3. Il terzo testo<sup>13</sup> che dai nomi dei curatori indicheremo con KW mostra un grado di libertà e d'indipendenza nella traduzione piuttosto elevato rispetto al testo dantesco ed anche nei confronti delle due traduzioni già discusse e cronologicamente precedenti. Esso rende il passo dantesco nel modo seguente:

En toen ik hen aandachtiger beschouwde,	58
zag'k op een gele beurs een blauw borduursel,	
de kop en houding van een leeuw vertonend.	
De kring van mijn gezicht nog wijder trekkend,	61
zag ik een tweede beurs, bloedrood, neen, roder,	
waar blanker nog dan room een gans op prijkte.	
En één dier schimmen, op wiens witte buidel	64
een blauwe, vette zeug stond weergegeven,	
vroeg mij: «Wat voert gij uit in deze diepte?	

Subito al v. 58 *aandachtiger* 'più attentamente' introduce una sfumatura semantica non necessariamente impli-

<sup>13</sup> Tradotto da C. Kops e G. Wijdeveld, cfr. KW nella nota bibliografica.

cita nel testo dantesco, anche se evincibile dal valore lessicale di 'riguardare', mentre *vegno riguardando* si confonde nell'unica notazione di *beschouwde* 'esaminai, osservai', che si discosta in due direzioni dall'originale, perché introduce la marca del passato e perché elimina il valore progressivo e frequentativo del sintagma italiano, mentre il nederlandese dispone di sintagmi molto vicini a quelli italiani, che però nessuno dei tre traduttori utilizza. Al v. 60 *kop* 'testa, capo' s'allontana sensibilmente dal dantesco *faccia*, mentre al v. 61 *kring* 'cerchio, giro' sposta la metafora dantesca verso una semplice notazione spaziale. Al v. 62 *un'altra* è esplicitata in *een tweede beurs* e *come sangue rossa* diventa *bloedrood, neen, roder* letteralmente 'rosso sangue, no, più rossa'; il verso successivo, il 63, è ancora più distante dal testo originale, infatti *waar blanker nog dan room een gans op prijkte* letteralmente significa 'dove ancora più bianca della panna un'oca si trovava' o 'faceva bella figura' o 'risplendeva'.

Dove *room* 'panna' si mantiene sostanzialmente all'interno della stessa sfera semantica di *boter* 'burro', lezione preferita ad *eburro*, da tutte e tre le versioni discusse. La terzina finale si discosta in modo piuttosto vistoso dalla struttura grammaticale italiana, infatti *op wiens witte buidel een blauwe, vette zeug stond weergegeven* letteralmente suona 'sulla cui borsa bianca stava rappresentata una scrofa azzurra e grassa'. *Buidel* 'borsa' si affianca a *beurs* dallo stesso significato, per mantenere l'equidistanza del testo dantesco fra *borsa* e *sacchetto*.

Da notare ancora che *bianco* è tradotto con *blanker* al v. 63 e con *witte* al v. 64, termini praticamente equivalenti, salvo un tratto: *blank* infatti si connota come 'colore bianco + luminosità' e in quanto tale corrisponde, più che all'it. *bianco*, all'it. *candido*, mentre *wit* è neutro rispetto all'indicazione di luminosità. Questa opposizione anche se assente dal testo di Dante, che ha *bianco* per ambedue le occorrenze, si giustifica ragionevolmente con la sottolineatura intensiva che Dante attribuisce alla notazione cromatica dell'oca *bianca* al v. 63, intensità cromatica e luminosa sottolineata dal paragone con il 'burro' o con l' 'avorio'

Il v. 66 riporta *diepte* 'profondità', letteralmente per tradurre *fossa* e *uitvoeren* 'eseguire, realizzare' per l'it. *fare*. Quanto al v. 59, si deve osservare che la struttura superficiale dantesca è completamente alterata, in quanto *een blauw borduursel* 'un ricamo azzurro' crea con il contesto una struttura sintattica perfettamente grammaticale, a prezzo però d'introdurre un lessema, *borduursel* del tutto estraneo alla sfera semantica del passo e, si potrebbe asserire, del testo nel suo complesso; in ogni caso si tratta di una integrazione al testo non sostenuta, né presupposta in alcun modo da quest'ultimo.

2.4. Alla luce delle considerazioni sin qui esposte, si può vedere come le tre traduzioni riportate, accurate ed attente a prima vista, siano in realtà molto lontane da una buona resa delle particolarità del linguaggio poetico dantesco e dei suoi tratti configurativi. Infatti la complessità semantico-sintattica dei vv. 59-60, risulta in tutte e tre le traduzioni semplificata ed appiattita, così che spariscono gli elementi che concorrono a costruire la fortemente strutturata architettura del microsistema in esame. Per esempio, mentre il testo dantesco stabilisce una rima semantica fra i tre aggettivi di colore posti in fine di verso, questa situazione è elusa nei tre testi nederlandesi, così come eluso risulta del tutto l'effetto rimico 'azzurro: burro' con il fortissimo scarto semantico che comporta; il carattere ambigualmente aggettivo-sostantivale di *azzurro* è risolto in direzione della categoria dell'aggettivo. Inoltre è risolta del tutto a favore d'una *lectio faciliior*, anche se fortemente consolidata nella tradizione manoscritta e nella critica, la scelta fra le lezioni 'burro/eburro'. Del tutto incompresa è la metafora dantesca *il curro del mio sguardo*, laddove *curro* 'carro' è invece interpretato costantemente come un sinonimo di 'corso/corsa'. Questo, insieme alla desostantivazione di *azzurro*, è probabilmente il caso più vistoso di fraintendimento del testo dantesco ed è piuttosto rilevante. D'altra parte *azzurro*, usato come sostantivo, dispone d'un fondamento etimologico, presente anche in nederlandese, ma che nessuna delle tre versioni utilizza, come si è avuto mo-

do di osservare. Eppure un traduttore attento della *Commedia* avrebbe dovuto notare che un simile processo di sostantivazione dell'aggettivo di colore non è isolato in Dante. A sostenere quest'ultima considerazione valga almeno un esempio<sup>14</sup>, *mentre che i primi bianchi apparser ali*, laddove *bianchi* è inequivocabilmente sostantivo per la completa assenza d'un nome a cui riferirsi. Analogamente anche *il curro del mio sguardo* è una metafora non isolata nello stile dantesco, che ne presenta almeno un'altra strutturalmente identica, *la navicella del mio ingegno*, citata precedentemente. Si tratta di strutture ricorrenti del linguaggio poetico della *Commedia* e in quanto tali caratterizzanti, che nella traduzione scompaiono completamente. Tutte e tre le versioni mostrano così di rivolgere la loro attenzione sostanzialmente al piano semantico-lessicale e solo secondariamente a quello morfologico-sintattico. Del tutto in ombra resta il livello morfofonologico e stilistico con tutto ciò che un tale atteggiamento comporta nella resa d'un testo poetico.

3. Se le critiche rivolte alle tre versioni discusse sono giuste, è comunque necessario ricordare che gran parte dei 'difetti', per così dire, delle tre versioni derivano, con grande probabilità dal fatto che «alle già tanto rilevanti difficoltà della traduzione letteraria (come scoprire e poi rendere tutte le sfumature delle connotazioni dei contesti e delle situazioni?), la traduzione poetica aggiunge le sue difficoltà peculiari; e a queste si pensa, quasi sempre, quando si dice che la traduzione è impossibile<sup>15</sup>. Se non impossibile, comunque la traduzione poetica è sicuramente difficile, perché nel caso d'un testo poetico che cosa si deve tradurre? Per richiamarsi ad una concezione della traduzione sorretta da una lunga tradizione, ossia alla concezione della fedeltà, a che cosa è necessario essere fedeli? Che cosa va tradotto esattamente? Forse il lessico? Non sem-

<sup>14</sup> Pg II 26.

<sup>15</sup> Mounin 1965, p. 141.

brerebbe sufficiente; infatti dalle tre versioni riportate si è potuto dedurre che anche una notevole cura nella resa del lessico non avvicina di molto la traduzione al valore poetico dell'originale. Oltretutto nei 9 vv. danteschi esaminati, i pochi problemi lessicali presenti sono costantemente elusi dai traduttori.

Grande importanza forse dovrebbe essere attribuita anche alla struttura grammaticale, però anche sotto questo aspetto, si può affermare che le tre versioni prese in considerazione non rispettano fedelmente che le strutture 'normali', mentre lasciano cadere quasi tutte le strutture appena un po' più complesse (come sostantivazioni, tematizzazioni etc.). Neppure la fedeltà allo stile pare sia particolarmente importante per i tre traduttori ricordati, che si limitano ad una, tutto sommato, fedele trasposizione del contenuto semantico del passo, senza grandi preoccupazioni estetico-stilistiche. Quasi certamente è il livello morfofonologico dei tratti configurativi che determinano la struttura metrico-versificativa di tutto il passo che va perduto nelle tre versioni, versioni che perciò approdano, con gradi diversi di approssimazione, a tre testi estremamente privi di poesia. In presenza di questi testi probabilmente un lettore nederlandese si domanderebbe che cosa hanno di straordinario questi versi danteschi e dov'è che il critico, o semplicemente il lettore italiano, vedono tutti quegli elementi configurativi estetico-stilistici di cui si parlava analizzando il passo.

3.1. Con tutta probabilità una tale impressione avrebbe un suo fondamento, in quanto la rima semantica fra i tre colori posti in fine di verso (*azzurro, rossa, bianco*), l'effetto di catalogo (le tre borse con i tre animali), il graduale e progressivo definirsi delle impressioni ottiche, il tono araldico e pittorico sono forse gli elementi più rappresentativi che costituiscono la struttura poetica del testo dantesco e forse solo la resa opportuna e graduata di quanto è possibile tradurre di questi elementi può portare alla costituzione d'un nuovo testo poetico.

In forza di ciò forse non è erroneo affermare che la

traduzione poetica non è possibile se il traduttore non ha capacità poetiche, tali da consentirgli di capire il testo di partenza e da permettergli di rendere poetico il testo d'arrivo. Alla luce di queste ultime osservazioni « si spiega, anche scientificamente, come una compiuta traduzione poetica divenga possibile quando — ma di rado — il poeta traduttore viene incontro a quello tradotto per analogia di temperamento, d'indole e di concezione del mondo: quando Mallarmé incontra Poe, Puškin incontra Mickiewicz, Fitzgerald incontra Omar Khayyām, Schlegel incontra Shakespeare o Cecil Day Lewis incontra Paul Valéry »<sup>16</sup>. Da questi incontri felici al limite può derivare il caso, raro ma reale, che il testo tradotto per valore poetico superi il testo originale, come è avvenuto per l'*Imitazione* di Giacomo Leopardi dall'originale francese *La feuille* di Jean Vincent Arnaud<sup>17</sup>, laddove la traduzione è in realtà elevazione d'una presentazione semantica e poetica più povera e esteticamente meno valida al livello d'autentica grande poesia.

3.2. A questo punto non sarà fuor di luogo cercare una verifica, a queste osservazioni di carattere generale, attraverso un singolo caso concreto: una traduzione di Dante condotta da un poeta<sup>18</sup>, che per omogeneità a quelle già discusse, sarà analizzata in riferimento al passo in questione, che ora compare in questa forma.

.....  
 En toen ik hier en daar had rondgekeken 58  
 Zag ik een gele beurs waar een azuren  
 Wapen, en wel een leeuw, bleek uittesteken,  
 En daar de kringloop van mijn blik bleef duren 61  
 Stond ik een lange wijl naar een melkwitte  
 Gans op een bloedigroode grond te turen.  
 Tot mij een andre die daar zat bevitte 64  
 — Lazuur op wit een zwangre zeug zijn wapen —  
 Terwijl hij zei: Wat doet ge in deze hitte?  
 .....

<sup>16</sup> Mounin 1965, pp. 149-50.

<sup>17</sup> Calogero 1960, III, pp. 308 e sgg.

<sup>18</sup> È la traduzione di A. Verwey, cfr. sotto V, nella nota bibliografica.

Una prima lettura convince subito che, rispetto alle versioni precedenti, il quadro è di molto cambiato, perché il traduttore-poeta, fra i livelli lessicale, grammaticale, metrico-stilistico, ha decisamente privilegiato quest'ultimo, nel rispetto degli altri due evidentemente, anche perché il suo obbiettivo è rendere le terzine di endecasillabi danteschi a rima alternata con strutture metriche nederlandesi assolutamente identiche. L'obbiettivo è stato senz'altro raggiunto ed oltretutto esso ha evitato al traduttore lo scoglio del piatto adeguamento morfologico-lessicale, imponendogli via via soluzioni diverse ed esteticamente rilevanti.

Al v. 58 *had rondgekeken* 'ebbi guardato attorno' sostituisce il presente storico dantesco, conservato solo in B, nel pieno rispetto però della sfasatura temporale che Dante instaura fra *vegno* e *vidi*, mentre BK e KW appiattiscono le due notazioni verbali, cronologicamente diverse, in una stessa struttura. I vv. 59-60, sebbene paiono scostarsi dall'originale, in realtà centrano piuttosto bene la situazione ottico-cromatica e i tempi relativi della percezione dantesca, ossia la *borsa gialla*, poi l'insegna *azzurra*, che solo in un secondo momento si precisa come un *leone* che *bleek uittesteken* 'risultava balzare fuori'. Quest'ultima è un'espressione felice, perché *bleek* 'risultava' precisa e definisce l'idea di vago ed incerto che Dante pone nel verso e *uittesteken* 'balzare fuori' s'accorda in pieno con il carattere araldico dello stemma, con il leone azzurro rampante sul rampo giallo.

Certo che l'immissione di *wapen* 'arma, blasone, insegna' elimina ogni traccia di metonimia e tematizzazione, ma l'impressione ottica espressa da Dante è salvata nella sua integrità, così come è mantenuto lo stretto raccordo semantico fra i due colori, già sottolineato nell'analisi del testo originale.

Ancora morfologico-grammaticalmente 'liberi' si presentano i vv. 61, 62, 63 che eliminano la metafora incentrata in *curro*, traducendo come B *kringloop* 'cerchio'; *stond ik... te turen* 'stavo guardando attentamente' si discosta dal dantesco *vidine*, ma solo per riprodurre con esattezza, sfalsato d'una terzina, il sintagma con valore progressivo *ri-*

*guardando... vegno* del v. 58; la congruenza è ottima anche a livello lessicale, infatti *turen* 'guardare con attenzione' è un buon corrispettivo di *riguardare*. Sempre in questa terzina centrale, la traduzione annulla il chiasmo instaurato dai quattro termini '*oca : burro X sangue : rossa*', si salva però la simmetria fra i due termini fondamentali che, divenendo *een melkwitte gans* 'un'oca bianco-latte' e *een bloedigroode grond* 'uno sfondo rosso-sangue', fornisce due strutture 'aggettivo + sostantivo', con l'aggettivo in entrambi i casi composto da 'sostanza di materia + aggettivo di colore', simmetria che consente di conservare, sia pure parzialmente, la strutturazione aritmetica isomembre del testo originale.

Quanto agli effetti rimici si noterà come *duren* e *turen* consentono ad *azuren* il risalto della rima, ricreando la situazione dantesca (*azzurro, curro, burro/eburro*) con una sovrapposizione fonica quasi perfetta e con un identico sillabismo: un trisillabo prima e due bisillabi dopo sia nel testo italiano, che nel testo nederlandese; ma l'analogia si spinge oltre, anche al livello morfologico-lessicale. Nella serie ternaria infatti sia *azzurro* che *azuren* sono due aggettivi di colore; mentre *curro* e *burro* sono due sostantivi, a cui con simmetria perfetta corrispondono *duren* e *turen*, due infiniti verbali, simmetria troppo profonda ed esatta perché la si possa ritenere casuale.

L'ultima terzina poi offre un esempio di come si sia capito a fondo quali sono gli elementi configurativi da sottolineare e come essi possano essere più o meno fedelmente riprodotti.

Il v. 65 infatti presenta — *lazuur op wit een zwangre zeug zijn wapen* — 'azzurra su bianco una scrofa gravida [era] la sua insegna', dove primaria è la percezione dello stacco cromatico sulla forma e sulla sua identificazione. Tutto ciò allontana la traduzione del testo, ma sempre nello spirito e nello stile dantesco e di fatto riecheggia una struttura dantesca, quella del v. 59, ma presente anche altrove nella *Commedia*.

Considerazioni sostanzialmente analoghe possono essere fatte valere per il v. 66, apparentemente, e su di un piano

puramente lessicale, lontano dal testo dantesco per la sostituzione di *fossa* con *hitte* 'caldo, calore'. Anche qui però una lettura più attenta convince che, se materialmente ci si allontana dal luogo dantesco, lo stile dantesco è puntualmente riproposto; *in deze hitte* ricalca infatti perfettamente un'altra struttura dantesca, che il lettore trova, ad indicare il luogo della pena, proprio come qui, sempre nell'*Inferno*, pochi canti più avanti:

di ch'io rendo ragione *in questo caldo*<sup>19</sup>

Si badi bene che probabilmente è stata la necessità di trovare una compagna di rima per *melkwitte* e *bevitte* ad insinuare nella mente del poeta il suggerimento di *hitte*. Ciò mostra ancora una volta la validità d'un'acquisizione per altro nota, quella secondo cui cioè, in mano ad un traduttore, che sia anche poeta, anche un condizionamento morfologico, come il rispetto d'una rima obbligata, possa diventare elemento positivo allo scopo di trarne partito estetico, anzi mediante un'apparente condizionamento si può reintrodurre in un testo tradotto una struttura del testo originale, al momento assente, ma tipica ed essenziale a definirne la fisionomia. Forse è proprio in questo la suprema bravura della tecnica letteraria; trasformare un ostacolo, un impedimento, un condizionamento in tratto configurativo esteticamente rilevante.

Inoltre da un punto di vista lessicale, si noti, come in B, anche in V, la compresenza delle due varianti *azuur/lazuur* per la traduzione del dantesco *azzurro*<sup>20</sup>. Qualche cosa inoltre si salva anche della rima semantica dei colori; dei tre colori del testo di Dante sottolineati dalla posizione finale nel verso, due qui in V, *azuren* e *melkwitte*, partecipano della sottolineatura rimica, che esclude invece *bloedigroode*.

Ma non è tutto, perché se gran parte degli elementi morfologici del testo dantesco (allitterazione, omoteleuto martellante, etc.) scompaiono nella traduzione, sono spesso

<sup>19</sup> If XXII 54.

<sup>20</sup> Cfr. la nota 7.



reintegrati da effetti analoghi, diversi, ma non meno efficaci. Si pensi alle allitterazioni *wapen*: *wel* del v. 60; *blik* e *bleef* del v. 61; *gans* e *grond* le due parole chiave del v. 63 e quella trimembre martellante *zwangre zeug zijn* del v. 65; nonché l'omoteleuto martellante *terwijl hij zei* del v. 66.

Anzi l'allitterazione *gans* e *grond* consente un rilievo cromatico di prim'ordine, rispetto alla notazione generica e ripetitiva del testo dantesco *un'altra borsa*.

Infine estremamente significativa, quanto ai criteri ispiratori d'una traduzione, è la quasi identità, qualora si prescindano dai valori lessicali, sul piano morfosintattico, del v. 59 e del v. 62 che posti a confronto presentano la seguente ferrea simmetria strutturale:

Zag ik een gele beurs waar een azuren  
Stond ik een lange wijl naar een melkwitte

che ripropongono una situazione stilistica di ricorrenza 'formularia' nota alla tecnica di versificazione dantesca, tanto da parere esemplata su versi come:

Per me si va nella città dolente  
Per me si va nell'eterno dolore  
Per me si va tra la perduta gente<sup>21</sup>

tanto per limitarci ad un unico celeberrimo esempio tutt'altro che isolato.

3.3. Le considerazioni emerse nel corso dell'analisi di V equivalgono ad ammettere che la quarta traduzione si dispone su di un piano molto diverso da quello delle altre tre e più elevato per un triplice ordine di motivi: in primo luogo l'autore di V mostra d'aver compreso a fondo la gerarchia dei livelli che una traduzione poetica deve osservare, assegnando il primato a quello metrico-stilistico; in secondo luogo da V emerge una chiara visione di quali siano i tratti rilevanti, all'interno del livello metrico-stilistico, che deb-

<sup>21</sup> If III 1, 2, 3.

bono essere conservati ed eventualmente esaltati e quelli che possono essere omessi; in terzo luogo in V si riscontra una conoscenza del lessico, dello stile, della tecnica di versificazione, del mondo simbolico-figurativo della *Commedia*, che si cercherebbe invano in B, BK, KW, traduzioni quasi esclusivamente rivolte ad una fedeltà esteriore di tipo sintattico-lessicale, preoccupate in fondo d'una fedeltà meccanica, sinonimo di corrispondenza materiale parola a parola.

In V, soprattutto in forza d'una molto più elevata sensibilità poetica, anche l'apparente distacco dal passo dantesco, si converte in realtà in un mezzo per reintegrarne e riproporne gli elementi essenziali, fino a ricreare un testo veramente e nuovamente 'dantesco'.

FRANCO IVAN NUCCIARELLI

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

##### A. Testi

###### ALIGHIERI, Dante

*La Commedia secondo l'antica Vulgata*. Testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Rimario, Concordanza, Indice analitico dei nomi e delle cose notevoli, Torino, Einaudi, 1975.

###### ALIGHIERI, Dante

*La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

##### B. Traduzioni

###### B = ALIGHIERI, Dante

*La Divina Commedia* in proza overgebracht en met een inleiding voorzien door H. J. Boeken  
*Dante's Hel*, 1907, 1908<sup>2</sup>, 1913<sup>3</sup>.  
*Dante's Louteringsberg*, 1909, 1913<sup>2</sup>.  
*Dante's Paradijs*, 1920.  
Amsterdam, Maatschapij voor goede en goedkoope lectuur.

BK = ALIGHIERI, Dante

*La Divina Commedia* met een Nederlandse vertaling door Frederica Bremer en inleidende verklaringen naar aantekeningen van Wilhelmina Kuenen, Haarlem, Tjeenk Willink, 1955.

KW = ALIGHIERI, Dante

*La Divina Commedia; De Goddelijke Komēdie* vertaald door Christinus Kops O.F.M. opnieuw uitgegeven door Gerard Wijdeveld, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1957.

V = ALIGHIERI, Dante

*La Divina Commedia; De Goddelijke Komēdie* vertaling in tēzinen door Albert Verwey, Haarlem, Tjeenk Willink, 1923.

### C. Studi

CALOGERO, Guido

1960 *Lezioni di filosofia*, volume III, *Estetica*, Torino, Einaudi.

DE VRIES, Jan

1971 *Nederlands Etymologisch Woordenboek* met aanvullingen, verbeteringen en woordregisters door F. De Tollenaere, Leiden, Brill.

DI GIROLAMO, Costanzo

1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino.

MOUNIN, Georges

1965 *Teoria e storia della traduzione*, Bologna, il Mulino.

VAN DALE

1864 *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* tiende, geheel opnieuw bewerkte en zeer vermeerderde druk door C. Kruyskamp, 's Gravenhage, Nijhoff, 1976<sup>10</sup> (da cui si cita).

VAN DIJK, Teun

1972 *Beiträge zur generativen Poetik*, München, Bayerischer Schulbuch-Verlag; tr. it. *Per una poetica generativa*, Bologna, il Mulino, 1976 (da cui si cita).

### QUESTIONS DE JACOBINISME EN NORVÈGE \*

Traiter du jacobinisme en Norvège constitue une tâche assez problématique; la première réaction d'un Norvégien serait sans doute de nier l'existence du phénomène. En effet, à la différence du terme *patriotisme*, ceux de *jacobin* et de *jacobinisme* ne furent pas vraiment adoptés dans le vocabulaire politique norvégien. Si l'épithète de jacobin se rencontre parfois comme à l'époque révolutionnaire et napoléonienne après 1814 elle fut employée comme une sorte d'hyperbole: expression outrée désignant des positions extrêmes. On s'en servit le plus souvent, mais non exclusivement, dans un sens péjoratif.

Dans cette communication on ne va pas pourtant faire l'histoire des mots et de leurs emplois. Le but proposé est d'esquisser, pour la Norvège de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une analyse des courants de radicalisme dont l'héritage de l'époque révolutionnaire ne semble pas douteux. Ce faisant on n'accentuera pas, à partir d'une définition stricte du jacobinisme, la question de l'applicabilité de ce terme en Norvège. Puisque l'histoire de la Norvège est moins connue à l'étranger que celle d'un certain nombre d'autres pays, il semble inévitable de rappeler, dans leurs grands traits, le contexte et le cadre de notre sujet.

Dans la première partie de la communication il sera question des réactions positives à la Révolution française dans les années cruciales de 1790; la deuxième partie sera consacrée essentiellement à la présentation du régime consti-

\* Conferenza tenuta all'Istituto Universitario Orientale il 22 aprile 1977 in occasione del convegno « il giacobinismo europeo » (n.d.r.).

tutionnelle introduite en 1814; la troisième partie, enfin, traitera des oppositions radicales contre le « régime des fonctionnaires » après 1814.

\* \* \*

Dans un livre du siècle dernier sur l'histoire de « la vieille Christiania », l'auteur, en traitant des années 1790, parle du « reflet mat dans nos cercles lointains des grands événements mondiaux »<sup>1</sup>.

Si les réactions norvégiennes à la Révolution française peuvent en effet sembler ternes, ce fait s'explique-t-il par l'éloignement et par l'isolation d'un pays périphérique? Sans doute pour une grande partie de la masse rurale des neuf cent mille Norvégiens on peut parler d'isolation: les nouvelles leur arrivaient tardivement et restèrent abstraites, fait social commun à tous les pays de l'époque. Mais l'essentiel dans notre contexte est que les classes supérieures et moyennes n'étaient point isolées — ou pratiquement parlant même pas très éloignés de l'Europe de l'Ouest.

Il s'agit en premier lieu de la bourgeoisie d'une vingtaine de villes côtières dont la couche supérieure, le *patriciat commercial*, était composée de négociants-armateurs, propriétaires de domaines forestières, de scieries et de forges, exportateurs de poisson, de poutres et de planches et de produits métallurgiques, importateurs de grains et de toutes sortes de denrées. Ce patriciat vivait en relations étroites avec l'Angleterre, Hambourg, la Hollande et la France. A un degré moindre cela est vrai de la bourgeoisie en général, et même dans une certaine mesure des paysans-marins des côtes. Cette orientation européenne de la bourgeoisie s'affirme encore par son origine étrangère; on considère en effet

<sup>1</sup> L. Daae, *Det gamle Christiania, 1624-1814*, Christiania 1891.

Nous référons une fois pour toutes à deux ouvrages importants: S. Steen, *Det norske folks liv og historie gjennom tidene* (La vie et l'histoire de la nation norvégienne à travers les âges), vol. VII, 1770-ca. 1814, Oslo, 1933, et J. A. Seip, *Utsikt over Norges historie* (Vue sur l'histoire de la Norvège), vol. I, 1814-ca. 1860, Oslo, 1974.

que la moitié de la bourgeoisie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle était née hors du pays ou descendait d'immigrants depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Et la proportion s'élève avec le niveau social et économique.

En second lieu l'élite sociale du pays était composée de près de deux mille officiers du roi et de leurs familles: fonctionnaires de l'administration civile et du judiciaire, de l'église et des forces armées. Ici encore l'apport des familles d'origine danoise ou étrangère fut important, l'élite de la fonction publique appartenait à un milieu cultivé danois, plus orienté vers l'Allemagne et la France que vers l'Angleterre, à la différence du patriciat du bois du sud-est de la Norvège.

Si bien que le « reflet mat » s'explique non pas par l'éloignement géographique ou mental de l'Europe de l'Ouest mais par ce que la Norvège fut une province de la monarchie danoise, dont la vie intellectuelle articulée par la presse; et donc plus facilement saisissable par la postérité, était très concentrée dans la grande capitale de Copenhague.

Il n'y eut en Norvège en 1789 que quatre journaux — petites feuilles hebdomadaires — et la production de livres et d'autres imprimés était également insignifiante. C'est à dire que les mouvements d'opinion ont laissé en Norvège relativement peu de traces imprimées.

Qui plus est, si le corps des fonctionnaires constituait une élite intellectuelle en place, la Norvège n'avait — chose importante pour « l'audience jacobine » — qu'une très faible intelligentsia non établie: peu d'artistes, de littérateurs, pas de population estudiantine, l'Université de Christiania n'étant fondée qu'en 1811. La génération de 1814, appelée à faire oeuvre révolutionnaire, avait fait ses études à Copenhague. Le cercle littéraire et intellectuel norvégien le plus important du XVIII<sup>e</sup> siècle était sans conteste *Det norske selskap* (La société norvégienne) de Copenhague, fondée en 1772. Mais à l'époque de la Révolution française, il est vrai, des fonctionnaires et des bourgeois de plusieurs villes norvégiennes formaient des clubs et des sociétés de débat.

Ceci dit, les sources permettent quand même d'observer que la Révolution française, et non seulement à ses débuts,

provoqua des enthousiasmes et des conflits d'opinion — parfois de petits scandales — jusque dans la plus haute société de Christiania. Plus répandus sans doute furent les sentiments pro-français et pro-révolutionnaires dans la bourgeoisie plus modeste. A Bergen, la plus grande ville du pays, un homme d'origine populaire, instituteur d'enfants pauvres de son état, fondait en 1794 un journal, « le Bergenois bavard », résolument anti-anglais et francophile. A Trondheim, le journal jouissant du privilège royal, donc portant les annonces officielles, passait l'année suivante sous la rédaction de C.M. Peterson, fils d'un pauvre cordonnier de Schlesvig, immigré en Norvège en 1782, employé de commerce<sup>2</sup>. Peterson, qui prétendit avoir été républicain depuis sa jeunesse, apparaît comme un véritable jacobin. Comme son collègue de Bergen il s'inspira des journaux radicaux de Copenhague, célébrant à toute occasion les victoires des républicains francs (*français* était un nom trop prosaïque pour ce peuple de héros), complimentant — ou peu s'en fallut — en 1796 les Francs d'avoir guillotiné le couple royal et des gens de la cour, pestant constamment contre les despotes, les royalistes, les aristocrates, la hiérarchie des rangs et des préséances. Il est à remarquer que le journal de Peterson, tout en provoquant des polémiques, ne semble point avoir fait scandale dans la ville. Peterson était un homme respecté, après 1814 il sera membre de la direction de la Banque de Norvège et héros victorieux d'un procès important de délit de presse. Comme le *Bavard* de Bergen, Peterson jouissait d'une audience favorable. Les idées exprimées par ces deux journaux ont dû avoir eu cours dans la bourgeoisie, parmi les artisans probablement plus que parmi les marchands, et également dans les fractions de la paysannerie les plus ouvertes au monde extérieur. L'importance des années 1790 dans la formation de la jeune génération ne prête à aucun doute.

Peut-on pour autant parler d'une véritable attitude révolutionnaire en Norvège? Sans doute pas, si la pierre de

<sup>2</sup> Ø. Davidsen, *Matthias Conrad Peterson*, Oslo, 1950.

touche est la volonté d'appliquer les principes et les idées dans son propre pays. Or, la monarchie absolue dano-norvégienne ne fut pas mise en cause. Nos jacobins prétendirent au contraire que le régime existant — ou « nos princes » en langue plus relevée — assuraient aux citoyens les droits et les libertés que les Français avaient dû conquérir de haute lutte. C'est dire que les libertés que l'on désirait activement furent moins celles de la représentation et de la participation politiques que les libertés civiles: la liberté d'expression et les garanties contre l'arbitraire offertes par une administration et un judiciaire procédant régulièrement selon les lois; l'arbitraire étant le principe constitutif du despotisme. Dans la dichotomie despotisme — liberté on situait ainsi la monarchie danoise du bon côté, attitude qui correspond à la théorie officielle de l'absolutisme danois qui justifiait la monarchie absolue comme organe du peuple souverain, le gouvernement réfléchissant, dit-on, l'opinion publique articulée par une presse libre<sup>3</sup>.

\* \* \*

Néanmoins, on sait qu'en 1814 les Norvégiens instituèrent un régime libéral, fondé sur le principe de la représentation. Ce fait ne dément-il pas la thèse de la loyauté norvégienne à l'égard du régime de Copenhague? Il nous faudra maintenant analyser brièvement les principaux développements en Norvège jusqu'en 1814, d'autant plus que l'Etat norvégien établi à cette date constitue le cadre dans lequel se manifestera après 1814 un radicalisme tributaire de l'époque révolutionnaire. D'abord la situation intérieure « idyllique » de la première décennie révolutionnaire commençait à se dégrader dès 1799, quand la liberté de la presse fut sévèrement circonscrite. A Trondheim, C.M. Peterson, dégoûté, abandonna la rédaction de son journal.

<sup>3</sup> Voir J. A. Seip, *Teorien om det opinionsbestemte enevelde*, (La théorie de l'absolutisme dirigée par l'opinion), in « *Historisk tidsskrift* », Oslo, 1958.

Mais l'essentiel pour la Norvège furent les conséquences désastreuses de la guerre avec l'Angleterre et la Suède à partir de 1807-1808. En s'alliant avec la France contre l'Angleterre le gouvernement s'inclina devant les impératifs de la position du Danemark et des Duchés, exposés aux armées de Napoléon: il sacrifia les intérêts de la Norvège, qui dépendait pour ses exportations du marché anglais et pour ses importations de grains des communications maritimes avec le Danemark. Après les bonnes conjonctures des années 1790 la Norvège connâtra des années de grave crise économique et de haute mortalité.

Dans cette situation un certain particularisme norvégien qui s'était développé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle — mouvement non séparatiste, mais qui réclama des institutions nationales: une université, une banque — s'exaspéra, provoquant des tensions entre Norvégiens et Danois. Plus grave, dans des milieux d'affaires du sud-est, la région la plus gravement affectée par le blocus, il se forma des projets de séparatisme et d'union avec la Suède. Des hommes d'affaires, et des fonctionnaires qui leur étaient proches, entrèrent — en temps de guerre — en contact avec l'opposition clandestine suédoise qui devait triompher du régime de Gustave IV Adolphe à la révolution suédoise de 1809. Les aspirations qui, à l'époque des guerres de Napoléon, existaient dans certains milieux norvégiens de remplacer l'absolutisme par un système constitutionnel, s'inscrivaient — et semble-t-il exclusivement — dans la perspective d'une rupture de l'union dano-norvégienne, qui ouvrirait ou qui permettrait d'ouvrir la question constitutionnelle. Mais il est difficile de dire si la volonté de réformes politiques constitue un motif de séparatisme: ce qui ébranla la fidélité de certains Norvégiens fut sans doute moins la forme du gouvernement que la politique étrangère suivie par Copenhague. Toutefois les idées constitutionnelles et les ambitions personnelles furent-elles probablement décisives chez le comte Wedel-Jarlsberg, élevé en Angleterre comme fils de l'ambassadeur à Londres, et auquel on accola parfois l'épithète de « jacobin ». Depuis 1808 l'âme de la commission qui, sous le blocus, administrait le pays, il se mit à la tête des séparatistes.

Pour l'historiographie patriote classique norvégienne il importait de faire sortir la révolution de 1814 d'une opposition grandissante, nationale et libérale, contre le régime danois. Cette interprétation se heurte pourtant à quelques difficultés évidentes: les séparatistes ne constituaient qu'une petite minorité de l'élite, ils n'étaient aucunement à l'origine de la situation révolutionnaire de 1814, qui fut créée par Jean Bernadotte — prince héritier de la Suède par adoption — et les grandes puissances. Surtout: les Norvégiens se révoltaient en 1814 non contre le Danemark, mais contre la Suède.

Rappelons brièvement les faits saillants: par le traité de Kiel, le 14 janvier 1814, Jean Bernadotte, à la tête de l'armée suédoise, obligea Frédéric IV à céder la Norvège au roi de Suède. En Norvège le prince héritier du Danemark, Christian-Frédéric, qui résidait à Christiania comme vice-roi avec pour mandat de sauvegarder la Norvège pour la couronne, instigua et dirigea la révolte des Norvégiens: refus d'accepter la validité du traité et réunion d'une constitutante. A l'assemblée, Wedel-Jarlsberg et les anti-danois formaient la minorité dite des *unionistes*, ou le parti *suédois*. La majorité fut composée par les *indépendants*, ou *parti du prince* (Christian-Frédéric) ou *parti danois*.

L'assemblée, la constitution votée le 17 mai, procéda à l'élection de Christian-Frédéric comme roi de Norvège, ligne politique qui, si elle avait réussi, devait reconstituer sur de nouvelles bases l'union dano-norvégienne le jour où le roi, élu de la Norvège, accéderait par son droit de succession à la couronne danoise. Mais la politique du parti du prince ne réussit pas: à l'automne, l'invasion de l'armée de Bernadotte força les autorités norvégiennes à négocier. Christian-Frédéric abdiqua, un parlement extraordinaire apporta à la constitution de mai les révisions nécessaires, un acte d'union fut adopté par les deux pays, et Charles XIII de Suède, auquel succédera en 1818 Jean Bernadotte, fut élu roi de Norvège. L'union suédo-norvégienne ainsi constituée se limita essentiellement à une communauté de roi, de diplomatie et de ministère des affaires étrangères.

L'oeuvre constitutionnelle de 1814 est intéressante du

point de vue qui est le nôtre parce qu'elle permet de voir les principes et les idées qui prédominaient lorsque, dans une situation de table-rase, les Norvégiens étaient appelés à faire du nouveau. Au nom du principe de la souveraineté populaire on fit d'abord écarter la première pensée de Cristian-Frédéric de se proclamer roi en vertu du droit de succession. D'où l'appel au peuple, la réunion de la constituante et l'élection du roi.

Nous connaissons de 1814 une trentaine de projets ou de mémoires constitutionnels<sup>4</sup>. Une esquisse, l'oeuvre d'un évêque, doit être classée comme absolutiste. Les autres apportent au gouvernement, mais à des degrés très divers, l'influence d'organes représentatifs. Très sommairement on peut les répartir en deux catégories, dont la première groupera les projets issus de la couche supérieure de la paysannerie. Dans ces projets la tendance anti-aristocratique générale est fortement accusée, l'antagonisme des paysans à l'égard des autorités — y compris les pasteurs — s'exprime clairement. Le projet du magistrat Weidemann, rédigé après consultation des habitants de son ressort, non seulement propose l'abolition de la noblesse, des titres et des rangs, mais contient aussi un programme social: l'interdiction des fermages, la limitation des exploitations agricoles à des dimensions familiales. Mais ces projets démocratiques du point de vue social sont fort sommaires et faibles sur les questions proprement constitutionnelles; ils n'auront guère d'influence à l'assemblée.

C'est naturellement dans les projets libéraux, émanés des fonctionnaires publics, qu'il faut chercher les sources européennes et américaines de la constitution, où, avec le principe de la souveraineté populaire se signale celui de la séparation des pouvoirs. On y trouve, dans les préambules des résumés de Montesquieu et — de façon plus littérale — de Delolme, ainsi que des reproductions de parties de la déclaration des droits française de 1789. Dans le corps même

<sup>4</sup> Voir A. Bergsgård, *Året 1814, Grunnlova* (L'année 1814, La Constitution), Oslo, 1943 et N. Højer, *Norska grundlagen och dess källor* (La constitution norvégienne et ses sources), Stockholm, 1882.

des différents projets on retrouve les traces de la constitution française de 1791 surtout, mais aussi de celles de 1793 et de 1795, ainsi que des éléments de la constitution américaine de 1787, de la batave de 1798, de l'espagnole de 1812, de la polonaise de 1791 et de la suédoise de 1809. Sans pousser ici plus loin l'analyse, concluons, non à l'originalité politique, mais à l'existence en Norvège d'un corps de pensée, propriété commune de l'élite éduquée et puisé tant dans la théorie du XVIII<sup>e</sup> siècle que dans les modèles de l'époque révolutionnaire.

La constitution de 1814 créa un pays légal large pour l'époque. Reçurent le droit de vote: (1) les fonctionnaires publics (2) les bourgeois inscrits dans les registres de bourgeoisie d'une ville sans condition de fortune et — annexés — les non-inscrits propriétaires d'un immeuble au dessus d'une certaine valeur, (3) les propriétaires ou tenanciers d'une ferme matriculée séparément, quelle que soit sa valeur et son importance. Des élections à deux degrés émanait un parlement d'une chambre, mais qui, quand il légiférait, se divisait en deux. Le roi choisissait lui-même les ministres qui devaient contresigner les arrêtés royaux. Le roi disposait du veto suspensif. Le conseil du roi était divisé en deux: sept ministres siégeaient à Christiania où ils formeront d'emblée un collège gouvernemental, trois ministres postés à Stockholm assuraient la communication avec le roi.

L'époque 1814-1884 est connue en Norvège comme le « régime des fonctionnaires »; les fonctionnaires publics qui gouvernaient avant 1814 le pays de la part de sa majesté danoise, le feront après cette date de la part du peuple souverain. En effet les fonctionnaires, déjà maîtres de tous les rouages administratifs, favorisés par leur position de notables et par les élections à deux degrés domineront longtemps le parlement; ils monopoliseront jusqu'à 1884 les postes au gouvernement, constituant à un degré exceptionnel pour une bureaucratie européenne l'élite dominante du pays. Position accentuée par la ruine sous la crise post-napoléonienne d'une grande partie du patriciat commercial.

Cette mainmise sur l'Etat par un corps de deux mille hommes est chose importante pour notre dernier propos,

qui consiste à décèler dans les oppositions les traditions radicales ou « jacobines », puisque c'est là l'objet de notre colloque.

\* \* \*

Quelques observations sur l'idéologie politique dominante s'imposent. Dans son analyse de l'idéologie politique de la bureaucratie, J.A. Seip distingue entre le *libéralisme patriote* jusque vers 1830 et le *libéralisme classique* de l'époque suivante. Dans le patriotisme — le terme lui-même comportait en Norvège comme en France une grande intensité affective — subsistent les façons de voir, de penser et de parler de l'époque de la révolution. Fondé sur les idées de droits naturels, voyant l'histoire et l'actualité comme une lutte entre deux pôles: la liberté et le despotisme, la lumière et les ténèbres, il exprime un engagement très fort et dispose à l'intransigeance.

Si une telle atmosphère politique caractérise non seulement les éléments radicaux cherchant à faire opposition à la bureaucratie, mais aussi dans une grande mesure l'élite dominante elle-même, c'est que le nouvel Etat passa des années difficiles où l'on sentait l'indépendance menacée. Aux graves difficultés internes — économiques, financières et monétaires — s'ajouta le sentiment que l'ambiance réactionnaire européenne allait à l'encontre de la liberté. Plus proche la despotie se manifestait dans les visées de Bernadotte, son passé jacobin nonobstant. Celui-ci à l'automne de 1814, ne se sentant jamais sûr du soutien des grandes puissances, avait fait preuve de beaucoup de modération. Il lui importait surtout de trouver une solution à l'aimable avec les Norvégiens et d'y arriver de vitesse. Par la suite il essaiera de regagner le terrain perdu, dans les deux buts d'accroître le pouvoir personnel du roi de Norvège et de faciliter l'amalgame future des deux peuples et des deux Etats de la Suède et de la Norvège. Pour avancer ces causes Bernadotte mit à bien son importante fortune personnelle pour acheter des clients et des appuis, il proposa une série de réformes à la constitution, toujours écartées par le parlement. Il se fit parfois menaçant: concentration de forces

armées près de Christiania lors de la session parlementaire de 1821, mesure d'intimidation inefficace et que ne suivit aucune action. Le roi gascon était plus fort en soubresauts qu'en persévérance.

A partir des années trente un clivage plus net se dessine sur le plan de l'idéologie entre les radicaux et l'élite bureaucratique. Le conflit se manifesta d'abord à l'Université dans le conflit entre les « patriotes » et « l'intelligence », un groupe de jeunes talents que l'on pourrait peut-être rapprocher des « doctrinaires » français. Puisqu'il s'agit en effet d'une évolution très parallèle à celle qui se manifesta à la même époque en France et en Angleterre, quelques indications suffiront: abandon de l'idée des droits naturels remplacée par l'utilitarisme, perfectionnement de la théorie du libéralisme économique, mais aussi l'élaboration d'une théorie de l'élite. En Norvège il s'agissait de justifier l'hégémonie des fonctionnaires *académiques* — non-possédants en principe et le plus souvent en fait — sur les « hommes à propriété » bourgeois et paysans. La capacité et non la fortune constituera donc le critère du notable appelé à diriger la société. On ne manquera pas de révaloriser, comme par un défi, le mot détesté d'aristocratie: aristocratie du savoir et des connaissances, aristocratie de l'intelligence.

Contre les intellectuels qui prétendent représenter l'intérêt bien compris de la bourgeoisie et de la paysannerie l'opposition radicale préfigure et contribue à la formation au milieu du siècle de la grande coalition de forces rurales et urbaines qui en 1884 aura raison du régime des fonctionnaires. Essayons maintenant, à l'aide de quelques exemples, de cerner de plus près ce qui se peut concevoir comme tradition jacobine en Norvège.

Au parlement de 1818 se firent remarquer trois députés bourgeois « jacobins ». Wincents Sebbelow, de naissance danoise, avait passé sa jeunesse en divers pays, avant de s'établir marchand à Kristiansand en 1800. Isaach Isaachsen de la même ville, dont on dit qu'il avait été membre des Jacobins de Paris dans sa jeunesse, se signala ou se compromit par une série de motions rationalistes, et anti-religieuses: état civil et mariage laïcs, suppression de fêtes religieuses,

abolition de plusieurs hauts offices civils. Le troisième et le plus important, Pierre Poumeau Flor, avait été fonctionnaire subalterne avant de rejoindre la bourgeoisie de sa ville natale de Drammen, où il sera au centre d'un mouvement durable de radicalisme dans la petite et moyenne bourgeoisie. Très opposé aux grands, voyant dans le corps des fonctionnaires l'aristocratie de Norvège, il voudrait, comme Isaachsen, couper les racines à l'influence de la bureaucratie par une autonomie communale basée sur le principe électif à l'instar des Etats-Unis et de la France de 1791. En 1821 il verra sa réélection au parlement cassée sur un prétexte formel. De grande importance pour mobiliser les artisans pour le « parti » de Flor, le boucher Halvor Pay était rentré de l'Angleterre en 1815 comme rouge jacobin.

A Trondheim C.M. Peterson reprit après 1814 son journalisme. Lorsque en 1821 le roi Bernadotte prit l'initiative d'une restriction de la liberté de la presse garantie par la constitution, en prétendant que l'ordonnance danoise de 1799 fût toujours en vigueur, Peterson réagit avec une telle violence que le gouvernement le fit accuser de délit de presse au terme de l'ordonnance susnommée. La cour suprême pourtant l'acquitta en arrêtant la nullité de l'ordonnance.

Ces radicaux urbains cherchaient à s'allier au mouvement paysan naissant. En 1818 on parlait du « parti » Flor-Hoel. Les frères Hoel, riches paysans de l'Est, étaient à la tête d'un mouvement anti-bureaucratique fort agressif qui se compromit avec des agents de Bernadotte; celui-ci montrait à l'époque des velléités de s'allier avec les paysans contre les fonctionnaires maîtres du pays.

Plus intéressant du point de vue de la tradition radicale rurale tributaire de la Révolution française sont un certain nombre d'agitateurs paysans qui ont en commun d'allier la culture de la terre à d'autres activités économiques. Ne prenons qu'un exemple, celui de Hans Barlien, né en 1772, cultivateur de Namdalen au nord de Trondheim, mais aussi inventeur et entrepreneur sans grand succès: poterie, verrerie, fabrication de chapeaux... Barlien portait toute sa vie la marque de l'époque révolutionnaire, où il

avait colporté en milieu paysan une traduction manuscrite de Voltaire. Le but de Barlien, écrit en 1817 un avocat à la cour suprême — lui-même dans sa jeunesse auteur d'un écrit contre Tom Paine — « est de détruire la constitution et de s'ériger avec ses consorts en tribunal jacobin ».

Député des 1815, travaillant pour une coalition des « producteurs de la terre et des artisans », Barlien fut écarté par le gouvernement du parlement de 1821 au moyen d'une savante manoeuvre judiciaire. Il se fera à l'âge de 65 ans un des pionniers de l'émigration norvégienne aux Etats-Unis, où il sera fervent admirateur de la démocratie jacksonienne.

Les années 1830 verront la première percée parlementaire des paysans. John Neergaard, agitateur paysan radical, contribua beaucoup, par un pamphlet extrêmement efficace, au grand succès de 1833, quand les députés paysans s'attribuèrent près de la moitié des sièges au parlement. A la même époque, Peder Soelvold, instituteur issu du semi-prolétariat rural, fonda *Le Citoyen*, journal populaire d'un anti-bureaucratisme virulent et que le gouvernement finira par écraser en lui refusant le tarif postal réduit<sup>5</sup>.

Si la représentation paysanne connaîtra après 1833 un certain reflux, avant que recommence la montée, la grande coalition à venir entre paysans et radicaux urbains se rattache bien, par ses débuts, à la tradition « jacobine » du lendemain de 1814.

Cela sans doute est vrai aussi du premier mouvement à caractère ouvrier, qui se manifestera en 1849, au lendemain de la Révolution de février. L'origine familiale de Marcus Thrane, instigateur et chef du mouvement, n'est pas sans intérêt<sup>6</sup>. Petit-fils d'un nouveau riche de Christiania, Thrane était un déclassé; son père, après avoir fait faillite, avait été condamné pour soustraction de deniers publics. La famille paternelle avait, dans les années 1790,

<sup>5</sup> W. S. Munthe, « Statsborgeren » og Peder Soelvold », Kristiania, 1907.

<sup>6</sup> Sur Thrane et le mouvement « thranite » voir O. Bjørklund, *Marcus Thrane*, Oslo, 1951/1970.



la réputation d'être des *démocrates*. La mère de Marcus s'était de même signalés dans sa jeunesse comme une rebelle aux convenances et aux idées reçues.

Dépassant le caractère du chef, J.A. Seip, dans sa *Vue sur l'histoire de la Norvège*, vient de défendre la thèse d'une tradition radicale souterraine, ininterrompue en milieu populaire depuis les années 1790, et qui se faisait jour avec les « thranites ». La thèse, bien que très plausible, est difficile à étayer sur des données précises. Mais si une tradition radicale apparaît bien comme une précondition importante, le mouvement manifesta aussi des caractères neufs. Il représente en effet les premiers débuts du socialisme en Norvège. On y décèle sans peine l'influence du chartisme et des socialistes français, que Thrane, qui avait fait un séjour à Paris à la fin des années trente, avait étudiés. En 1847 *Les garanties de la harmonie et de la liberté* de Weitling sortait à Christiania comme le premier ouvrage socialiste publié en Norvège. Thrane avait aussi des relations avec un révolutionnaire professionnel assez fameux: Harro Harring, un danophone originaire des Duchés, qui avait participé aux insurrections grecques et polonaises et qui avait connu en France Mazzini et Garibaldi. Trouvant asile à Christiania en 49 Harring y vivra jusqu'à sa déportation sur l'ordre du gouvernement l'année suivante.

Les bases sociales des « thranites » étaient beaucoup plus larges que celles des oppositions bourgeoises et paysannes dont il a été question. Ce mouvement organisé, groupant dans des clubs fédérés de ville et de campagne une trentaine de milliers d'adhérents, était provoqué par une forte pression démographique, que soulageront par la suite l'industrialisation et l'émigration en masse. Radical, démocratique, à tendances socialistes, le mouvement s'adressa à la différence du radicalisme ancien aux couches populaires exclues du pays légal. Il s'agit d'un mouvement de travailleurs essentiellement préindustriels de ville et de campagne, mais aussi de petits paysans.

Pour conclure précisons certains traits du radicalisme avant et jusqu'au mouvement de Thrane. Les conceptions sociales du radicalisme comportaient toujours une distinc-

tion socio-économique, conçue comme un conflit de classe, mais la ligne de démarcation ne fut pas la même pour tous. Certains, surtout au début de notre époque, isolaient comme aristocratie non productrice le seul corps des fonctionnaires publics, qu'ils opposèrent à l'ensemble des producteurs: paysans, fabricants-artisans et marchands. D'autres classaient avec les fonctionnaires les gros négociants, désignés comme *capitalistes*. Chez Thrane, où s'opposent travailleurs et patrons, les gros paysans, vivant des suers de leurs journaliers, étaient groupés avec les classes supérieures.

A remarquer encore, dans le vieux radicalisme, un certain rationalisme en matière religieuse, qui allait parfois jusqu'à la libre pensée. Ce dernier trait contribua sans aucune doute à faire du radicalisme issu de l'époque révolutionnaire un courant somme toute marginal dans la Norvège du XIX<sup>e</sup> siècle. La libre pensée limitait notamment l'audience du radicalisme chez les paysans, très luthériens, surtout dans le sud et l'ouest, régions fort importantes pour le mouvement paysan triomphant. Ce n'est pas les hommes du type de Hans Barlien ou de Peder Soelvold qui le caractériseront, mais bien la figure de Ole Gabriel Ueland, grand chef qui fait son entrée dans les années trente. Cultivateur, chantre de sa paroisse, instituteur et juge de paix, Ueland, homme rusé, opportuniste au besoin, recherchait la respectabilité; il détesta Soelvold, surtout pour son incroyance.

Contre le régime des fonctionnaires soutenus par la grande bourgeoisie — et aussi par de gros paysans de l'est après le choc produit par Thrane — la *Gauche* groupera des éléments sociaux disparates, allant des bourgeois prospères jusqu'aux travailleurs de ville et de campagne, en passant par la petite bourgeoisie, la classe moyenne des professions libérales et la paysannerie indépendante. Grande coalition, elle devait modérer les extrêmes. Les éléments urbains plus « jacobins » devaient notamment prendre en compte les intérêts et les préjugés des paysans majoritaires. Il faudra attendre les effets de l'industrialisation et l'arrivée du parti travailliste dans les années 1880 pour trouver un grand mouvement fondé sur une conscience de classe.

Sans doute faut-il aussi, afin de comprendre la relative modération du courant d'opposition en Norvège au XIX<sup>e</sup> siècle, considérer le caractère de l'antagoniste. L'élite des fonctionnaires appartenait bien, tout comme la nouvelle grande bourgeoisie, à la grande famille libérale. Nous revenons toujours, dans les analyses de la Norvège sociale et politique, à accentuer l'importance d'un facteur négatif: l'absence dans ce pays d'une classe de grands propriétaires terriens, l'absence d'un traditionnalisme d'Ancien régime.

KARE D. TØNNESSON

CONSIDERAZIONI SULLA FONEMATICA  
DELLE LINGUE GERMANICHE OCCIDENTALI \*

I.

Nei nostri giorni in cui la conoscenza delle lingue straniere diventa sempre più urgente, necessitano manuali e sussidi scientifici e didattici per garantire basi solide a chi insegna e a chi studia. Pertanto si segnala qui con particolare interesse la recente pubblicazione di A. M. Mioni che rielabora la fonetica delle tre lingue germaniche più diffuse.

Il metodo contrastivo seguito in questo libro non ha soltanto il pregio di mettere in evidenza le maggiori diversità fonetiche dell'inglese, del tedesco e del nederlandese, ma anche quello di aiutare lo studente italiano ad assimilarle passo passo, per mezzo di un continuo confronto con la propria lingua. L'A. presenta un utile manuale scientifico basato su dati fonemici che risultano da scritti specialistici sulla materia e da osservazioni personali. Sia detto fra parentesi che il libro non servirà solo ai parlanti italiani, ma certamente anche ai parlanti delle tre lingue germaniche esaminate, poiché esso offre, oltre alla trattazione chiara, precisa e completa della fonematica di queste, l'angolatura di un noto linguista italiano. I fenomeni fonetici sono in generale illustrati con numerosi esempi. Per offrire un quadro più organico delle tre lingue l'A. ha scelto per ognuna alcuni testi campione, sia in trascrizione ortografi-

\* Alberto M. Mioni, *Fonematica delle lingue germaniche. Inglese, tedesco e nederlandese in contrasto con l'italiano*. Patron Editore, Bologna 1976, pp. 212.

ca, sia in grafia fonetica, dando così risalto alla loro particolare fisionomia che è meglio riconoscibile in determinati contesti che non in singole parole. Il libro contiene inoltre utili note ed esercizi nonché tabelle con i relativi fonemi e, in più, una tabella dei fonemi italiani, che consente un confronto diretto con quelle delle tre lingue germaniche in questione. Questi sussidi pratici e didatticamente preziosi integrano in modo convincente la parte teorica del manuale, che è anche corredato di abbondanti bibliografie articolate per lingue e di una bibliografia supplementare riguardante la fonologia generativa e fatti prosodici dell'inglese e del tedesco.

L'A. presenta nel primo capitolo una esauriente e minuziosa descrizione dei fonemi inglesi, basandosi essenzialmente sulla « Received Pronunciation » (RP) come risulta dalle opere fondamentali di Daniel Jones. Questo vale soprattutto per il consonantismo. Sia però detto subito che, a differenza di questa fonte autorevole, egli parla soltanto di due affricate, /tʃ/ e /dʒ/, tralasciando — anche nella tabella riassuntiva a p. 13 — le altre quattro, cioè /ts/, /dz/, /tr/, /dr/. Il Jones dice in proposito: « In Received English there are six affricates... »<sup>1</sup>. A. C. Gimson, a differenza di Jones, ne distingue persino otto<sup>2</sup>, facendo sottili differenziazioni e proponendo almeno le prime quattro affricate per l'insegnamento agli stranieri: « Thus, /tʃ, dʒ/, and to a lesser extent /tr, dr/, may be treated as single, complex, phonemes, such an interpretation being particularly valuable in the teaching of RP to most nationalities »<sup>3</sup>.

Nel capitoletto sulle occlusive e le affricate sarebbe stata augurabile una esemplificazione dei fonemi /d/ e /g/,

<sup>1</sup> Daniel Jones, *An Outline of English Phonetics*, Ninth Edition (reprint, with minor alterations), Heffer, Cambridge, 1972, § 600; cfr. pure i §§ 617-636.

<sup>2</sup> A. C. Gimson, *An Introduction to the Pronunciation of English*, Second Edition, Edward Arnold, London, 1974 (una ristampa, con le correzioni del 1972), § 8.10.

<sup>3</sup> A. C. Gimson, op. cit., p. 172; cfr. anche p. 173: (4) *Conclusion*; inoltre, i §§ 8.11 e 8.12.

mentre è ben esposto il fenomeno del « voice onset time » delle occlusive sonore, che è alquanto differente da quello italiano (p. 16). Sono messi in rilievo i fonemi inglesi sconosciuti in italiano, specialmente /θ/, /ð/, /ʒ/ (anche in opposizione a /ʃ/), /h/, gli allofoni di /l/ e le varie sfumature di /r/, essendo tutto illustrato a sufficienza con esempi. La trattazione delle semiconsonanti appare interessante per varie ragioni, non ultime alcune interpretazioni date di esse da altri studiosi.

Nel paragrafo dedicato alle fricative si legge questa affermazione (p. 19): « Si noti però che non tutti i digrammi *th* sono pronunciati /θ/ o /ð/: in molti casi si tratta di /t/ come in *Thames* « Tamigi » [temz]... », e l'A. continua a citare altri esempi come *Thailand*, *Theresa*, *Thomas*, *Thom(p)son* e *thyme*. In realtà, si tratta solo di pochissimi casi; lo stesso Jones ne cita (oltre a *thyme*, *Thames* e *Thomas*) *Mathilda* ed *Esther*, parlando di « exceptionally spelt words »<sup>4</sup>. Il COD (1952<sup>4</sup>) contiene soltanto le seguenti eccezioni (tra le quasi 200 voci che iniziano per *th*): *thaler*, *thar*, *Thomism*, *thymol*, *thymy* e, naturalmente, *thyme*, e che possono essere interpretati come arcaismi grafici o ipercorrettismi, anche se in qualche caso hanno finito col influenzare la pronuncia. Infatti, Karl Brunner porta come esempio un altro nome: *Anthony* (oltre alle voci *Thames*, *Thomas*, *Esther* e *thyme*), aggiungendo pure la variante americana [ˈænpəni], cosa che fa infine per *Thames*: « [pɛimz] (Flußmündungsgebiet in Connecticut) »<sup>5</sup>.

Riguardo alle consonanti geminate inglesi l'A. non dà nessuna indicazione. Nel capitolo dedicato alla lingua tedesca parla (a p. 95) dell'« assenza in tedesco delle consonanti geminate tipiche dell'italiano: le doppie consonanti dell'ortografia tedesca non hanno altra funzione di quella di segnalare la brevità e la centralità della vocale che precede ». Analogamente alla coppia tedesca *None-Nonne*

<sup>4</sup> Daniel Jones, op. cit., § 514.

<sup>5</sup> Karl Brunner, *Die englische Sprache. Ihre geschichtliche Entwicklung*, Erster Band, Niemeyer, Tübingen, 1960, p. 401 sg.

(sempre a p. 95) si potrebbero addurre, come fa Eugen Dieth, esempi inglesi: *hoping-hopping* o *rotary-rotten*, e ne potremmo aggiungere altri come *filing-filling* o *later-latter*. Il Dieth parla rispetto al tedesco e all'inglese della « Möglichkeit, die Vokalquantität und-qualität indirekt durch Einfach-oder Doppelsetzung des folgenden Konsonanten wiederzugeben »<sup>6</sup>. Un caso diverso rappresentano le « double consonants » presenti in parole composte o in parole che contengono prefissi o suffissi. In Jones troviamo questi esempi: *book-case*, *pen-knife*, *oneness*, *genuineness*, *solely* — quest'ultimo esempio è contrapposto, in nota, a *holy*. Egli cita anche il tedesco *verreist*<sup>7</sup>, che ricorre nella coppia *verreisen-verreisen* addotta dall'A. a proposito dell'occlusione glottale in quella lingua (p. 98).

Al vocalismo il Mioni ha dedicato un'analisi ancora più ampia, tenendo conto non solo della complessità, ma anche della diversità del sistema vocalico inglese rispetto a quello italiano. (Questa diversità risulta più evidente, se si mette a confronto il sistema vocalico tedesco che mostra più convergenze con quello italiano. Il libro dell'A. ci invita a fare un paragone del genere. Cfr. le pp. 113-114).

Particolarmente approfondita appare la trattazione di /i(:)/ e dei foni [ɛ:], [ə] e [ʌ] riguardo ai quali vengono citate le interpretazioni di Jones (con cui l'A. non è sempre d'accordo, per es. per il « cronema » che questi preferisce al tratto di lunghezza del fonema, cfr. p. 30)<sup>8</sup>, di Gimson e di alcuni studiosi americani. Ben illustrata è anche la discussione delle coppie /ɔ/, /ɔ:/ e /u:/, /u/. L'A. sottolinea l'importante e molteplice funzione di /ə/, sia atona che tonica, sia come vocale semplice che come secondo oppure primo elemento di determinati dittonghi. Rispetto a questi ultimi egli tende ad accettare l'interpretazione bifonemica abbastanza diffusa.

<sup>6</sup> Eugen Dieth, *Vademekum der Phonetik*, Francke Verlag, Bern und München, 1968<sup>2</sup>, p. 44, n. 1 e p. 162, n. 1.

<sup>7</sup> Daniel Jones, *The Phoneme: Its Nature and Use*, Heffer, Cambridge, 1962, § 365.

<sup>8</sup> Daniel Jones, *The Phoneme*, v. s., cap. XXIII.

Un dettagliato confronto tra i dittonghi inglesi e quelli italiani chiarisce la loro differenza in chiave fonetica, indicando la strada giusta al parlante italiano quando questi cerca di realizzare con esattezza i dittonghi (e pure i cosiddetti « tritonghi ») della lingua inglese, specie quelli che contengono /ə/ e /ɪ/.

Chi scrive ha una conoscenza meno diretta del tipo americano di pronuncia e pertanto si limita a dire che da questo studio risulta che A. M. Mioni elabora con lo stesso impegno già mostrato nell'analisi della pronuncia britannica anche quella del « General American ». Così rileva, p. es., il fenomeno della nasalizzazione, la variante della *r* realizzata « con maggior retroflessione » (p. 40), le *r* etimologiche, la *l* velare (« dark 1 »), la prevalenza di [u:] di fronte a [ju:], e specialmente la maggiore varietà del vocalismo americano rispetto a quello inglese. La trattazione della fonemica americana rappresenta un approfondito studio basato sul contrasto con la RP.

Per completare il quadro della pronuncia americana e quella britannica, l'A. illustra sistematicamente anche divergenti analisi fonemache sviluppate da un lato da Bloch e Trager (che introducono, p. es., nel sistema vocalico americano « una nuova semivocale /h/ che provocherebbe l'allungamento della vocale... che precede », cfr. p. 49; cfr. la loro notazione di [i(:)] come [ij], che sarebbe da chiarire, pp. 49-50) e dall'altro da Jakobson, Fant e Halle, le analisi di BT essendo state diffuse nei loro risultati nei manuali di seguaci come Gleason, Hill e Hockett. L'A. non risparmia un'aspra critica a questa corrente americana (associandosi a studiosi come Haugen, Twaddell, Kurath), arrivando al punto di caratterizzare la loro come una « fonetica impressionistica » (p. 52). Nei confronti di Jakobson la sua critica rimane più riservata (per i fonemi vocalici dell'inglese ridotti a sei, anche se appaiono raddoppiati, cioè ipotizzati dal grande studioso russo in forma accentata e in forma atona), in attesa di una esposizione in termini più espliciti.

Gli 11 testi in grafia fonetica si basano sui *Phonetic Readings in English* di Daniel Jones (Heidelberg 1960<sup>36</sup>; tra i 7 brani scelti figura un passo tolto da *Three Men in a Boat*

di Jerome K. Jerome), su A. Lloyd James, *A basic phonetic reader*, London, 1937 (con un passo da *Gulliver in Lilliput* di Jonathan Swift), su *Le Maître phonétique*, LXXXI, 1944 (che riporta un passo da *The Tempest* di Shakespeare, secondo la ricostruzione fonetica di Daniel Jones) e XCV, 1951 (con un brano da una traduzione di Tucidide — come saggio della pronuncia americana) e su *Applied Phonetics* di Claude Merton Wise, New York, 1965<sup>3</sup> (con un'altra trascrizione in « Standard American » di un brano di Mark Twain).

Per completare la già ampia bibliografia riguardante la lingua inglese (complessivamente 75 titoli compresi nell'arco degli anni 1909-1973) ci permettiamo di rimandare alle seguenti opere:

- Daniel Jones, *Everyman's English Pronouncing Dictionary*, London, 1956.
- Herbert Koziol, *Die Aussprache des Englischen*, Wien-Stuttgart, 1959.
- E. Kruisinga, *An Introduction to the Study of English Sounds*, Utrecht, 1931<sup>5</sup>.
- , *A Handbook of Present-Day English*, Part I: Sounds, 4th Edition, Groningen, 1925.
- Peter A. D. MacCarthy, *English Pronunciation*, Heffer Cambridge, 1947<sup>3</sup>.
- H. L. Mencken, *The American Language*, New York, 1919, 1947<sup>11</sup> (con supplementi: I 1945, II 1948).
- Harold E. Palmer, *A First Course of English Phonetics*, Heffer, Cambridge, 1930<sup>7</sup>.
- Wolfgang Viereck, *Regionale und soziale Erscheinungsformen des britischen und amerikanischen Englisch*, Niemeyer, Tübingen, 1975 (Anglistische Arbeitshefte, 4; con un nastro; un'opera che potrebbe confermare le considerazioni di A. M. Mioni sulle pronunce diverse da quelle di Oxford e Cambridge e da quella dello « standard » americano).
- Kurt Wittig, *Phonetik des amerikanischen Englisch*, Winter, Heidelberg, 1956.

Si rimanda inoltre al classico *A History of the English Language* di Albert C. Baugh, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1965 (second edition). Il capitolo 11 intitolato « The English Language in America » (pp. 406-465) contiene numerose indicazioni bibliografiche, p. es. Eilert Ekwall, *American and British Pronunciation*, Uppsala, 1946, e una serie di studi sulle parlate regionali e dialettali.

Riguardo alla trattazione della fonematica della lingua tedesca vorremmo fare le seguenti osservazioni: dopo aver discusso il fenomeno della sonorità e quello della geminazione di consonanti, sempre in contrasto con l'uso italiano, l'A. presenta il sistema consonantico tedesco, dalle occlusive, le affricate, le nasali e le fricative alle liquide e alle semiconsonanti. Egli approfondisce con ogni desiderabile chiarezza la descrizione dei fonemi tedeschi non esistenti in italiano (vocali anteriori arrotondate, la *h* e gli allofoni [x] e [ç]; l'« ich-Laut » manca però nella tabella a p. 93, mentre vi risulta il fono [ə], considerato come un allofono di /e:/ o di /ε/, cfr. p. 113; v. anche più avanti, a proposito di *pfauchen* e *Kuchen*; da notare anche le varie realizzazioni della /r/). Non manca un accenno alla caratteristica occlusione glottale, che mette in evidenza le vocali iniziali delle parole tedesche, anche quando queste fanno parte di una frase. Esempi tratti dal francese e dall'italiano illustrano la differenza che risulta più chiara dal momento che si passa dalla fonologia della parola alla fonologia della frase. Viene rilevato anche il problema semantico connesso con la pronuncia, specie quando un unico fonema fa cambiare il senso di una parola o di una frase. Giustamente l'A. spiega inoltre il fenomeno della così frequente desonorizzazione di consonanti tedesche in determinate posizioni e riporta, tra l'altro, interpretazioni fonetiche contrastanti riguardo alle affricate intese come monofonematiche o bifonematiche (citando Trubeckoj, Martinet, Gerhardt, Morciniec, Moulton e infine Merlingen). La trascrizione dell'affricata in *Gletscher* [t-ʃ] sembra eccessiva (c'è da chiedersi se esista veramente un contrasto con le affricate che troviamo nei monosillabi *deutsch*, *Rutsch*, *Kitsch*, *Tschad*, dove una rea-

lizzazione più fusa di [tʃ] è senz'altro accettabile). L'A. non esclude dalla sua trattazione osservazioni sull'uso regionale, dialettale e colloquiale, definendo però sempre chiaramente le forme del tedesco standard, rispettando cioè la « Hochlautung ». Si occupa pure del problema di parole mutate (numerossime in tedesco, come è noto), specialmente dal francese, il che ha portato perfino all'introduzione di un nuovo fonema, anche se ha solo « una funzione marginale »: [ʒ] (p. 104). Si potrebbe aggiungere che nel caso delle nasali francesi la pronuncia in bocca tedesca dipende soprattutto dal grado di cultura del parlante (*Teint, Elan*, p. 101). Ci sia permesso di richiamare l'attenzione al fatto che sarebbe stato utile prendere in considerazione anche i rimanenti segni grafici o gruppi di consonanti esistenti in tedesco, completando così la fonematica con una grafematica della lingua tedesca: la *q* nel nesso *qu* [kv], come in *Qualm, Quelel, quer* o *bequem* e in parole di origine latina come *Qualität* e *Quantität*; la *w* come si trova p. es. nei pronomi interrogativi *wer, wen, was* (nel libro le parole *Wand, Wetter* e *Weilchen* figurano soltanto in contrapposizione a *fand, Vetter* e *Veilchen*, p. 102; la *w* c'è anche nella coppia *welcher - Welscher*, p. 106, ma il fenomeno presenta in tedesco una estensione più ampia); d'altronde sarebbe da aggiungere che la *v* (non soltanto quella intervocalica) è spesso sonora in parole adottate da altre lingue, p. es. in *Vokal, Vagabund, Veda, Verve, vegetieren, Ventil, Villa, Venedig, Vulkan, verbal, veristisch*; la *x* figura nel libro solo negli esempi *Hexe* (p. 103) e *Karl-Marx-Stadt* (p. 107), benché si parli del gruppo grafico *chs* realizzato con /ks/ (p. 108). Anche il digramma *ph* [f] in parole di origine greca meriterebbe un accenno più esplicito, cioè una esemplificazione, cfr. p. 109 (pensiamo a parole come *Physik, Epitaph* o *Pharmazie*), come pure il gruppo *th* (per il quale si potrebbero citare esempi come *Theorie, Theater Methode, Methan*). Parliamo in fine della « scharfes s » (che non è limitata alla posizione intervocalica, come dimostrano questi esempi: *Fuß, Fluß, Maß muß, Rußland, häßlich*). Riguardo alla pronuncia della *c* in parole di origine greco-latina, citeremmo invece della forma an-

tiquata Celle (p. 100) esempi come questi: *Caesar, Cicero, Cyrus, Ceres, Circe*.

Nel capitolo dedicato al vocalismo l'A. rileva particolarmente la possibile lunghezza (o apertura, come dice meglio nella premessa) delle vocali tedesche, fatto che non influisce solo sulla loro qualità, ma che serve spesso anche a distinzioni semantiche. Segue un'accurata analisi delle singole vocali. Riguardo ai dittonghi va aggiunto che si pronunziano molto uniti e che si tratta di dittonghi discendenti. Ad [ae] non corrisponde solo la grafia *ei*, ma anche *ai* (come in *Laib, Hai, Mai, Kaiser*) oppure *ay* e *ey* (in nomi propri), così come [ɔø] non corrisponde solo all'*eu* dell'ortografia, ma anche a *äu* (cfr. *Häuser, Häute*). In fine, la *y* (breve e lunga) è presente in una serie di parole di origine greca (cfr. *Lyrik, Mythos, Odyssee, Physik*) e meriterebbe un posto accanto alla *ü* tedesca. L'unica parola citata (però a proposito dei fonemi /k/ e /x/ [ç]) che contiene una *y*, è *Chrysantheme* con la variante *Chrysanthemum* (pp. 107-108).

Parlanti di madrelingua tedesca potrebbero, inoltre, desiderare una esplicita descrizione di quei fonemi italiani che non sono presenti nella loro lingua (cfr. lo schema a p. 212). Concludendo vorremmo dire che una trattazione sistematica delle convenzioni ortografiche tedesche integrerebbe opportunamente quella puramente fonematica, la quale, per il resto, riassume bene i punti fondamentali della struttura fonematica della lingua tedesca.

Aggiungiamo ancora qualche osservazione: Secondo il Duden è preferibile trascrivere l'articolo *der* con [de:r] (cfr. p. 110). Come errore si deve segnalare che *Aussatz* (p. 103) significa « lebbra » o « scabbia », non « posta (nei giochi) ». Si nota anche che alcune parole scelte per esemplificare determinate osservazioni dell'A. sono abbastanza rare o di diffusione regionale, cfr. *Schlipf* (p. 99, svizzero), *spongiös* (p. 104; si presterebbe meglio *spontan*, che presenta pure l'oscillazione tra [[p] e [sp]], *Stilus* (p. 104; più a portata di mano sarebbe *Stil*), *pfauchen* (antiquato, per altro è solo bavarese e austriaco) e *Pfauchen* (p. 106), inoltre *Kuhchen* (p. 106), *pudeln* (p. 114; basso tedesco, an-

che colloquiale per « sbagliare ») e *puddeln* (p. 114; una variante di *buddeln*, anch'essa del linguaggio popolare).

In questa sede si deve fare la seguente considerazione: Se si riconoscono come coppie minime *pfauchen* e *Pfauchen* ([x] e [ç]), *Kuchen* e *Kuhchen* (con la stessa opposizione fonetica), si dovrebbe mettere in dubbio il carattere allofonico di /x/ (cfr. p. 105), essendo in gioco, evidentemente, l'aspetto semantico del fonema. Dobbiamo dedurre che si tratti almeno di un caso limite.

I testi trascritti in grafia fonetica sono tratti dal *Deutsches Lesebuch in Lautschrift* (edizioni del 1911 e del 1912) di Wilhelm Viëtor: 3 in prosa (di Schmid e dei fratelli Grimm) e 3 in versi (poesie di Hoffmann von Fallersleben, Goethe e Uhland). La ricca bibliografia comprende 60 titoli pubblicati tra il 1885 e il 1973. Come aggiunta si proporrebbe il primo dei tre volumi del *Lexikon der Germanistischen Linguistik* edito a cura di Hans Peter Althaus, Helmut Henne e Herbert Wiegand, Niemeyer, Tübingen 1973.

Tutte le osservazioni critiche che sono state avanzate nel corso dell'analisi del volume, non tolgono sostanzialmente nulla alla sua utilità e validità.

HERIBERT STREICHER

## II.

Ad A. Mioni si può probabilmente attribuire il merito di essere il primo in Italia, ad offrire al pubblico uno studio approfondito sul sistema fonologico nederlandese. Con il termine « neerlandese » o « nederlandese » come alcuni<sup>1</sup> preferiscono, si comprendono il « fiammingo » del Belgio e l'« olandese » dei Paesi Bassi. Questa iniziativa è importante per due motivi: uno è quello di dare un'analisi

<sup>1</sup> K. Heeroma ha proposto in *Sprekend als Nederlandist*, Bert Bakker/Daamen N.V., Den Haag 1968, p. 9, il termine « nederlandese ». Anche noi preferiamo « nederlandese »; A. Mioni usa invece « neerlandese ».

fonetico-fonologica di una lingua poco studiata in Italia, l'altro è quello di far conoscere rilevanti contributi che in materia di fonetica e fonologia sono apparsi da molto tempo in Belgio e in Olanda<sup>2</sup>.

Non ci sembra che, data la novità della materia in Italia, l'A. abbia posto nella debita evidenza che la natura linguistica nederlandese si articola in effetti in due varietà principali (fiammingo e olandese) e che, d'altra parte, è in atto in tempi recenti la tendenza all'uso di una lingua unica con una pronuncia uniforme tendente a livellare ad es. le realizzazioni diverse di più d'un fonema nelle zone settentrionali e meridionali dell'area linguistica nederlandese.

Sia ai bambini olandesi che ai bambini belgi viene oggi insegnata a scuola la lingua standard<sup>3</sup>, però mentre il bambino olandese incontra minori difficoltà perché l'olandese è da sempre lingua ufficiale<sup>4</sup>, il bambino belga deve affrontare problemi più complessi, visto che in Belgio il « fiammingo » è seconda lingua nazionale in teoria dal 1831, ma in pratica dal 1873. La tradizione dialettale si è quindi per secoli mantenuta vigorosamente; così lo sforzo di un fiammingo nel parlare il nederlandese comune può essere addirittura pari a quello impegnato nell'apprendimento di una seconda lingua.

<sup>2</sup> Come per es.: Zwaardemaker, H. Eijkman, L.H.P., *Leerboek der Phonetiek, inzonderheid met betrekking tot het standaard-Nederlands*, Bohn, Haarlem, 1928, Groot, A.W., de, *Phonologie und Phonetik als Funktionswissenschaften*, in « Travaux du Cercle Linguistique de Prague » 4, 1929, pp. 116-147; Ginneken, J. van, *Het phonologisch Systeem van het Algemeen Nederlandsch*, in « Onze Taaltuin » 2, 1934, pp. 353-365; Wijk, N. van, *Phonologie, een hoofdstuk uit de structurele taalwetenschap*, Nijhoff, 's Gravenhage, 1939, sono opere citate da Mioni nella bibliografia, pp. 191-194.

<sup>3</sup> La lingua standard viene chiamata in nederlandese « Algemeen Beschaafd Nederlands », abbreviato A.B.N., cioè « nederlandese civile comune » che noi chiameremo semplicemente « nederlandese comune ».

<sup>4</sup> Il termine « Nederlands » viene usato per la prima volta in un incunabolo del 1482. Nel M.E. si parlava di « Diets » oppure « Duuts » per indicare la lingua popolare, in opposizione al latino, lingua degli studiosi.

Lodevole nel lavoro del Mioni è la chiarezza dell'esposizione. Analizza in due capitoli separati le consonanti e le vocali. Per le consonanti dà prima le generalità, poi le divide secondo il criterio articolatorio in occlusive, fricative, nasali e liquide, semiconsonanti e semivocali, concludendo con un capitolo dedicato ai fatti di assimilazione e riduzione dei gruppi consonantici.

Pensiamo che un cenno alla grafia nederlandese sarebbe stato di grande aiuto per il lettore, per il quale il nederlandese sia lingua sconosciuta. L'A. dedica soltanto due pagine alle convenzioni ortografiche per le vocali, e nelle singole trattazioni dei fonemi segnala anche la trascrizione ortografica. Fa spesso delle osservazioni acute, come quella in forza della quale attira l'attenzione sul pericolo di pronunciare tutti i gruppi ortografici *ng* come [ŋ], es. *hang* « appendo » [hɑŋ], allorché possono anche valere [ŋɣ] come in *fingeren* « simulare » [fɪŋˌɣerə(n)] e nota la sottile differenza di pronuncia di *Christus* tra protestanti [ˈχristys] e cattolici [ˈKɪstys]<sup>5</sup>.

Può darsi che l'A. abbia trascurato la grafia nederlandese in generale « poiché l'ortografia neerlandese è assai coerente nella rappresentazione dei fonemi vocalici, anche se per molti di essi fa uso di digrammi »<sup>6</sup>; questa, però, non ci sembra una valida motivazione. Infatti, la maggior parte dei linguisti nederlandesi<sup>7</sup> accetta l'esistenza di 35 fonemi e una cinquantina di foni in nederlandese. In gran parte corrispondono ai grafemi, ma poiché i 26 grafemi dell'alfabeto sono insufficienti a rappresentare tutti i fonemi, dobbiamo ricorrere a digrammi per un solo fonema: p. es. *aa* = /a/, *ee* = /e/, *oo* = /o/, *uu* = /y/, *oe* = /u/, *eu* = /ø/, *ie* = /i/, *ch* = /x/, *ng* = /ŋ/, *sj* = /ʃ/ ecc. Questi digrammi hanno portato sì ad una soluzione, ma sono stati fonti di molte discussioni e comunque rappresentano una situa-

<sup>5</sup> Mioni p. 161.

<sup>6</sup> Mioni p. 175.

<sup>7</sup> J. van Ginneken e B. van den Berg: 35 fonemi (acclusi i 3 dittonghi), A. Cohen: 33 fonemi (non acclude i 3 dittonghi, però conta 2 [ɔ]).

zione di compromesso. La scrittura ha ingannato molti studiosi, e ancora nel 1955 Paardekooper chiede al lettore di non lasciarsi ingannare dall'ortografia nello studio dei fonemi<sup>8</sup>. In una eventuale seconda edizione proporremmo di aggiungere una lista completa con tutti i grafemi affiancati sia dal fonema che dal fono corrispondenti e da un esempio:

a	/a/	[a]	man « uomo »
aa	/a/	[a]	maan « luna »
b	/b/	[b]	bak « recipiente »

Nel paragrafo « generalità » non siamo d'accordo nel chiamare « la tendenza all'assordimento delle fricative sonore iniziali, che può portare fino alla neutralizzazione dell'opposizione tra sorda e sonora » una delle « due più importanti caratteristiche generali del consonantismo neerlandese »<sup>9</sup>. È soltanto una tendenza dialettale olandese che oltretutto il nederlandese comune combatte. Soltanto nel trattare le fricative singolarmente è opportuno accennare che questa tendenza all'assordimento esiste e che ci sono diverse realizzazioni tra nord e sud dello stesso fonema<sup>10</sup>, per cui abbiamo secondo l'A.:

- /z/ — con tendenza settentrionale a realizzarsi in [z̥] > [s]  
 es. *zus* « sorella » [zys] > [z̥ys] > [sys] confondendosi con (*ik*) *sus* « io calmo » [sys].
- /v/ — con tendenza settentrionale da realizzarsi come [v̥] > [f]  
 es. *vier* « quattro » [vi:r] > [vi:r̥] > [fi:r] confondendosi con *fier* « fiero » [fi:r].
- con tendenza meridionale a confondersi con /w/, realizzazione β<sup>11</sup>

<sup>8</sup> P. C. Paardekooper, *Syntaxis, Spraakkunst en Taalkunde*, Den Bosch, 1955, p. 34.

<sup>9</sup> Mioni p. 157.

<sup>10</sup> La diversa pronuncia di [ɣ] tra nord e sud distingue immediatamente un olandese da un fiammingo.



/ɣ/ — con tendenza settentrionale a realizzarsi come [ɣ] > [x]  
 es. *goed* « buono » [ɣut] > [ɣut] > [xut].

Non ci pare corretto affermare che il fonema /v/ tende a confondersi nel meridione con /w/ per poi essere realizzato in /β/. Esiste la tendenza /w/ > /β/, ma non di /v/ > /w/ > /β/ <sup>12</sup>. L'A. oltretutto non dà nessun esempio <sup>13</sup>. Se poi l'A. voleva integrare nello schema dei fonemi /w/, /v/, /f/ <sup>14</sup> le diverse realizzazioni, doveva anche accludere per la /v/ il suono [f] come realizzazione settentrionale possibile, e sempre per la /v/, il suono [w] oppure [β] per il meridione. Altrimenti lo schema non corrisponde a quanto scritto nel paragrafo 3.1.2. p. 159.

Il capitolo sull'assimilazione e la riduzione dei gruppi consonantici <sup>15</sup> conclude lo studio sulle consonanti. Probabilmente questo capitolo rappresenta una delle parti migliori. Le opinioni più diverse trovano qui una sintesi esemplare. Ad ogni regola seguono esempi chiarificanti.

C'è da rilevare che l'A. non ha sempre seguito questa procedura: teoria - esempi. Spesso infatti l'esposizione rimane troppo astratta perché non illustrata da esempi <sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Mioni p. 159.

<sup>12</sup> Infatti, né R.H.B. de Coninck in *Groot Uitspraakwoordenboek van de Nederlandse Taal*, Uitgeverij De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen / Utrecht, 1974<sup>2</sup>, né M. Hoebeke in *Beknopte klankleer van het Nederlands*, De Sikkkel, Antwerpen, 1971, né E. Blancquaert in *Praktische uitspraakleer van de Nederlandse taal*, De Sikkkel, Antwerpen, 1969<sup>8</sup> (autori belgi che hanno concepito il loro testo con intenzioni puristiche, cioè di correggere una sbagliata pronuncia fiamminga) parlano di questa realizzazione particolare della /v/.

<sup>13</sup> Mioni p. 165 dà esempi di /w/ > /v/ (pronuncia sett.), di /w/ > /β/ (pron. merid.) ma nessun esempio di /v/ > /w/ > /β/.

<sup>14</sup> Mioni p. 166.

<sup>15</sup> Mioni par. 3.1.6., p. 166.

<sup>16</sup> p. 162 mancano esempi di assordimento per [r] e [R]; p. 170-174, il capitolo sulle generalità delle vocali è spesso troppo astratto per mancanza di esempi; p. 190 mancano esempi di dittonghi discendenti.

Per quanto riguarda le vocali, l'A. le studia rispettivamente a seconda della lunghezza, della correlazione del taglio sillabico, della tensione e della distinzione per gradi di apertura. Segue poi un cenno alle « convenzioni ortografiche per le vocali » al quale abbiamo già accennato, e una trattazione dei singoli fonemi vocalici. L'A. ammette nel capitolo sulle generalità vocaliche 13 (o 14) vocali nederlandesi escludendo i dittonghi (che verranno studiati separatamente) e le vocali dette « straniere ».

Nel capitolo sulla lunghezza vocalica l'A. afferma che « ci sarebbe una serie di vocali 'lunghe' a ciascuna delle quali si opporrebbe una vocale breve, e cioè:

'lunghe' /i, y, u, e, ø, o, a, —/  
 'brevi' /ɪ, ʏ, [ʊ], ε, —, ɔ, α, ə/ » <sup>17</sup>.

Colpisce immediatamente l'opposizione /u/ ~ /ʊ/ perché assente dai sistemi fonologici nederlandesi da Van Ginneken in poi. Lo schema delle convenzioni ortografiche <sup>18</sup> dà per /ʊ/ il grafema *o*. Anche nel testo fiammingo in grafia fonetica troviamo [ʊ] laddove scriviamo *o*; p. es. *om* « per » [ʊm], *op* « su » [ʊp] <sup>19</sup>. Nel testo fonetico olandese troviamo invece [ɔm] e [ɔp] <sup>20</sup>, e p. 185 specifica che [ʊ] è tradizionalmente notato [ò]. E quindi l'opposizione /ʊ/ ~ /u/ che ci ha ingannato, tanto più che adopera il fonema /ʊ/ per una *u* breve in tedesco, p. es. Hausmutter [ˈhausmʊtər] e *um* [ʊm] <sup>21</sup>. Secondo noi, visto che l'A. ha voluto attirare l'attenzione su 2 realizzazioni possibili (anche se esistenti soltanto tra pochissimi parlanti nederlandesi) del grafema *o*, avrebbe dovuto farlo nel quadro di /o/ ~ /ɔ/ e /o/ ~ /ò/ (oppure /o/ ~ /ʊ/ per riprendere il segno scelto dall'A.).

<sup>17</sup> Mioni p. 171.

<sup>18</sup> Mioni p. 176.

<sup>19</sup> Mioni p. 195.

<sup>20</sup> Mioni p. 197.

<sup>21</sup> Mioni p. 119.

Anche B. van den Berg<sup>22</sup> distingue due pronunce diverse per il grafema *o*. La /ɔ/ di *pot* « vaso » e la /ɔ/ di *dom* « stupido » sarebbero rispettivamente « una vocale posteriore arrotondata, quasi mezza aperta e breve » e « una vocale posteriore arrotondata, mezza aperta e breve ». La seconda vocale differisce quindi dalla prima per un grado di apertura minore. Nell'appendice del suo *Foniek* troviamo infatti una lista di parole che contengono una *o1* oppure una *o2*. Ma visto che nel nederlandese comune l'opposizione /U/ ~ /ɔ/<sup>23</sup> non ha rilevanza fonematica, la maggior parte dei linguisti nederlandesi<sup>24</sup> pensa che si tratti invece di un unico fonema /ɔ/ che può avere a seconda del luogo geografico, una doppia pronuncia. R. de Coninck<sup>25</sup> ammette altrettanto l'esistenza di 2 *o*: l'una breve, acuta e chiara [ɔ] p. es. in *bos* « bosco » [bɔs] e l'altra breve, dolce e ottusa (◡), soprattutto davanti a nasali oppure (l), p. es. *dom* « stupido » [d◡m]. Opta però per un unico fonema, visto che non esiste uniformità (nemmeno presso un unico parlante) e che non si possono dare regole esatte quando pronunciare l'uno e quando l'altro, e che la maggior parte

<sup>22</sup> B. van den Berg, *Foniek van het Nederlands*, Van Goor Zoonen, Den Haag, 1958<sup>1</sup>, 1969<sup>5</sup>, 1972<sup>6</sup>. La sesta edizione è stata completamente rielaborata. E il primo libro che esce in nederlandese sui processi fonologici nel quadro della grammatica trasformazionale-generativa. Il termine « foniek », (fusione delle parole *fonologie* e *fonetiek*) fu ripreso da una proposta di G.B. van Haeringen, in *Herverfransing*, Med. K.A. 1957. Anche A.W. de Groot opta per il termine « foniek » quando si tratta di uno studio insieme fonetico e fonologico. Egli aggiunge che il termine « foniek » equivale al termine inglese « phonology » (ved. *Inleiding tot de algemene taalwetenschap*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1968<sup>3</sup>, p. 43).

<sup>23</sup> Il simbolo *U* per il grafema *o* non è completamente estraneo. Lo usa anche E. Blancquaert, op. cit., p. 77, però come fratello gemello di [ɔ]. Opta per /ɔ/ realizzato in [U] oppure [ɔ] a secondo dell'individuo o della parola.

<sup>24</sup> Tra i più recenti: J. van Bakel, *Fonologie van het Nederlands Synchron en diachron*. Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht 1976, p. 17; R. Collier & F.G. Droste, *Fonetiek en fonologie*, Acco, Leuven, 1975, p. VII.

<sup>25</sup> R.H.B. De Coninck, op. cit., p. XV.

dei parlanti nederlandesi non sente nemmeno una differenza di pronuncia.

Davanti ai fonemi di prestito ogni linguista si trova a dover scegliere: ammetterli o no nel sistema fonologico nederlandese? E se lo fa, devono essere considerati come fonemi di scarso rendimento funzionale, o come fonemi di notevole rendimento funzionale? Sono /ɛ:/, /ø:/, /ɔ:/, /g/, /ʃ/, /ʒ/, /c/, /ɲ/ fonemi nederlandesi? Generalmente le vocali delle parole *serre* « serra », *freule* « signorina nobile » e *rose* « rosa » vengono ammesse nel sistema fonologico nederlandese, ma Mioni considera [ɛ:], [ø:], [ɔ:] allofoni marginali di rispettivamente /ɛ/, /ø/, /ɔ/<sup>26</sup>. A. Cohen<sup>27</sup> ed altri<sup>28</sup> li considerano invece come fonemi e non allofoni poiché possono creare opposizione, es. *Cor* (diminutivo di Cornelius) [kɔr] e *corps* (associazione studentesca) [kɔ:r]. La ragione per cui esistono opinioni diverse sta nel fatto che esistono pochissime coppie minime, e che la diversa realizzazione di [ɔ] a [ɔ:] risiede soltanto nella durata, per cui abbiamo /ɛ~ø~ɔ/ = /ɛ:~ø:~ɔ:/. Poiché opposizioni valide sono presenti nel nederlandese comune, riteniamo i fonemi di prestito /ɛ:/, /ø:/, /ɔ:/ fonemi marginali. /g/ viene considerato da pochi<sup>29</sup> fonema di prestito nederlandese, es. *goal* [go:l]. In nederlandese non è fonema a sé, ma è solo variante di /k/ es. *zakdoek* « fazzoletto [ˈzakduk]<sup>30</sup>.

Le palatali /ʃ/, /ʒ/, /c/, /ɲ/ vengono da Mioni considerate combinazioni di 2 fonemi (nederlandesi) e trattate nel paragrafo « Assimilazione nei gruppi /Cj/ (Consonan-

<sup>26</sup> Mioni p. 171, 179, 181, 187.

<sup>27</sup> A. Cohen, C.L. Ebeling, P. Eringa, K. Fokkema, A.G.F. Van Holk, *Fonologie van het Nederlands en het Fries, Inleiding tot de moderne klankleer*, Nijhoff, 's-Gravenhage 1959, 1961<sup>2</sup>.

<sup>28</sup> Ammettono i tre fonemi di prestito nel sistema fonologico nederlandese: B. van den Berg, op. cit., 1972, p. 15, M. Hoebeke, op. cit., p. 102; Cohen e.a. op. cit., p. 27. H.M. Hermkens in *Fonetiek en Fonologie* Malmberg, 's-Hertogenbosch, 1975<sup>4</sup>, p. 87 e p. 97 li chiama fonemi marginali.

<sup>29</sup> Fra altri H.M. Hermkens, op. cit., p. 87.

<sup>30</sup> Mioni p. 158.

te + /j/)»<sup>31</sup> per cui abbiamo /s/ + /j/ > /sj/ o [ʃ], /zj/ : [ʒ], /tj/ : [c], /nj/ : [ɲ]. *Chagrijn* « dispiacere; pelle di zigrino » [ʃáγreïn] è quindi da interpretarsi come /sjáγreïn/. Il sistema fonologico nederlandese non ammette quindi i fonemi /ʃ/, /ʒ/, /c/, /ɲ/. Van den Berg<sup>32</sup> presta attenzione alla considerevole influenza di assimilazione che la [j] esercita sulle consonanti precedenti. Avrebbe anche un influsso sulla vocale precedente: *bootje* « barchetta » [bo.jtʃjü], *handje* « manina » [hɑ.jntʃjü]. Sono per Van den Berg combinazioni extrafonologiche e combinatorie. Non soltanto le considera C+j, ma vorrebbe che questa j venisse rappresentata anche foneticamente, per evitare ogni confusione con i fonemi /ʃ/, /ʒ/, /c/, /ɲ/ esistenti in altre lingue, per cui abbiamo /ʃ/ = [š+j], /ʒ/ = [ž+j], /c/ = [č+j] e [ď+j], /ɲ/ = [ň+j]. Un parlante nederlandese medio pronuncierebbe addirittura la /ʃ/ francese di *chocolade* [šj]. Van Haeringen<sup>33</sup> invece afferma che sotto l'influsso del francese [ʃ] (e non [šj]) sta diventando sempre più la pronuncia esatta. Hoebeke<sup>34</sup> trova che [š] di *chef* e [ž] di *gendarme* potrebbero essere ammessi come fonemi di prestito o fonemi marginali. Ma poiché non esistono delle opposizioni minime /s~ʃ/, /z~ʒ/, /t~c/ e /n~ɲ/ riteniamo esatto escludere i fonemi /ʃ/, /ʒ/, /c/, /ɲ/ dal sistema fonologico nederlandese. Esistono invece realizzazioni fonetiche [ʃ], [ʒ], [c], [ɲ] che a seconda dell'individuo o della regione si realizzano [šj], [ž], [čj], [ďj], [ňj].

Il fonema /ə/ invece è ancora una questione *sub iudice*.

<sup>31</sup> Mioni p. 168-169.

<sup>32</sup> B. van den Berg, op. cit., 1969, p. 58-59.

<sup>33</sup> C.B. van Haeringen in « De Nieuwe Taalgids » XLII, 1949, p. 7-8.

<sup>34</sup> N. van Wijk, op. cit., pp. 39-40, J. van Ginneken in « Onze Taaltuin » 2 *De Phonologie van het Algemeen Nederlandsch*, 1934, p. 321-340, K. Heeroma, *De ie als plus-foneem van de reductievocaal* in « Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde » LXXVII, 1960, p. 187 e sg., Cohen e.a. op. cit., p. 18, M. Hoebeke, op. cit., p. 105-106, W.G. Moulton, *The Vowels of Dutch: Phonetic and distributional classes* in « Lingua » XI, p. 296-297.

Alcuni<sup>35</sup> considerano lo « schwa » un fonema autonomo, altri<sup>36</sup> lo identificano con la *u* di *put* [pYt] « pozzo ». Il fatto che ogni vocale in sillaba non-accentata viene oggigiorno spesso pronunciato [ə], aumenta notevolmente il problema. Questo giustifica l'espressione di « cameleionica » che W.J.H. Caron<sup>37</sup> aveva dato per questa vocale. I criteri fonetici articolatori sono molto deboli per decidere se considerarli uno oppure due fonemi. Infatti, la [ə] è una vocale semi-aperta, debolmente articolata e centrale, e la [Y] una vocale leggermente più chiusa, rilassata e centrale. Eppure *katterig* (non significa « malato di capelli » come scrive Mioni, ma « indisposto ») [katəraχ] significa un'altra cosa di *katterug* « dorso di gatto » [ˈkatəryχ], *Thebe's* « di Tebe » [ˈtebəs] un'altra cosa di *theebus* « scatola da tè » [ˈtebys], *navel* « ombelico » [ˈnavəl] un'altra cosa di *navul* « riempio di nuovo » [ˈnavyl]<sup>38</sup>. Queste coppie minime, anche se poche, bastano già per scegliere come fa Mioni per una soluzione bifonematica /Y/~ə/.

Già nel 1963 N. Morciniec<sup>39</sup> convinto anche lui dell'esistenza di due fonemi ma perplesso davanti alla debole opposizione acustico-articolatoria per decidere su basi fonetiche l'esistenza di due fonemi, affermò che la soluzione del problema vada cercata nella morfologia.

Ci sono infatti opposizioni di strutture morfematiche tra *katterig* e *katte-rug*, *Thebe-s* e *thee-bus*, *navel* e *na-vul*<sup>40</sup>.

<sup>26</sup> A.W. de Groot, *De Phonologie van het Nederlands*, in « De Nieuwe Taalgids » XXVI, 1932, p. 10-19, B. van den Berg, op. cit., 1969<sup>5</sup>, p. 16-17, J.G. Blom-H. Mol, *On the influence of duration and pitch on the identification of artificial two-formant vowels* in « Proceedings from the Institute of Phonetic Sciences », 1970, University of Amsterdam, p. 13 e sg.

<sup>37</sup> W.J.H. Caron, in « Taal en Tongval » XV, 1963, p. 89.

<sup>38</sup> Cohen e.a. op. cit., p. 18.

<sup>39</sup> N. Morciniec, *De plaats van de reductievocaal in het Nederlandse foneemsysteem*, in « De Nieuwe Taalgids » 56, 1963, p. 223-224.

<sup>40</sup> *katterig*: agg. formato di *kat* « gatto » + suff. *-ig*; *katterug*: sostantivo composto di *kat* e *rug* « dorso »; *Thebe's*, genitivo di *Thebe*; *theebus*: sostantivo composto di *thee* e *bus* « scatola »; *navel*: sost.; *navul*: sostantivo composto di *na* « dopo » (preposizione) e *vul* radicale del verbo *vullen* « riempire ».

Il problema è identico per il tedesco /x/ ~ /ç/. Allofoni o fonemi? Anche qui i due suoni hanno funzione distintiva come opposizioni di strutture morfematiche, es. *tauch-en* e *Tau-chen*, *pfauch-en* e *Pfau-chen*, *Kuchen* e *kuh-chen* ecc. Il Morciniec crede che la soluzione del problema sia di ordine metodologico. Se si ammettono opposizioni di strutture morfematiche, allora /ə/ deve essere considerato fonema autonomo.

Ottimo anche il capitolo sui dittonghi<sup>41</sup>. L'A. parla giustamente del problema tuttora aperto riguardante due punti: quali dei cosiddetti dittonghi siano dei veri dittonghi e quali siano invece o vocali lievemente dittoganti oppure gruppi di Vocale + Consonante, e se i dittonghi « veri » siano monofonemati o bifonemati<sup>42</sup>. Mioni e la maggior parte dei linguisti<sup>43</sup> optano per 3 veri dittonghi bifonemati, cioè [ei], [œy] e [ou]. Notevole riduzione ottenuta attraverso un processo secolare se si pensa che il primo a descrivere i dittonghi ne aveva scoperto 15: *ae*, *ai* o *ay*, *aay*, *au*, *aa*, *ei* o *ey*, *eeu*, *ie*, *ieu*, *oe*, *oey*, *oy* o *ou*, *ue* e *uy*<sup>44</sup>. Ciò prova quanto sia grande l'effetto derivante della grafia!

Non ci pare fuor di luogo, dal momento che l'A. presenta una bibliografia dei più importanti scritti in materia

<sup>41</sup> Mioni p. 187.

<sup>42</sup> Secondo alcuni linguisti il nederlandese possederebbe anche tritonghi. Vedi a questo proposito l'interessante articolo di C.F.P. Stutterheim, *Eenheid, tweeheid en drieheid van tweeklanken*, in « Forum der Letteren » 3, 1967, pp. 11-32, oppure in J. Hoogteijling, *Taalkunde in artikelen*, Wolters-Noordhoff NV. Groningen 1969<sup>2</sup>, p. 399-420.

<sup>43</sup> Fra gli autori che hanno trattato recentemente i tre dittonghi possiamo citare: B.C. Damsteegt, *Fonologische twijfelpunten* in « De Nieuwe Taalgids » 61, 1968, p. 26-33; H. Mol, *Fonetische zekerheden* in « De Nieuwe Taalgids » 62, 1969, p. 161-167; J. 't Hart, *Fonetische steunpunten* in « De Nieuwe Taalgids » 62, 1969, p. 168-174; F.J. Koopmans-Van Beinum, *Nog meer fonetische zekerheden* in « De Nieuwe Taalgids » 62, 1969, p. 245-250; S.G. Nooteboom, *Over de lengte van klinkers en tweeklanken in het Nederlands* in « De Nieuwe Taalgids » 64, 1971, p. 396-402.

<sup>44</sup> H.L. Spiegel, *Twe-spraak vande Nederduitsche Letterkunst*, Leyden, 1584, edito a cura di H. Kooiman, Groningen, 1913.

di fonologia inglese e tedesca che si estende al nuovo indirizzo della fonologia generativa, presentare, anche, una bibliografia riguardante l'applicazione di questa prassi allo studio del nederlandese. Si possono citare, in ordine alfabetico, i seguenti:

- J. van Bakel: *Een omstreden assimilatie en wat fonologische theorie*, in *Album Van Loey*, 1975.
- J. van Bakel: *Fonologie van het Nederlands. Synchroon en diachroon*, Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1976<sup>45</sup>.
- J.J.M. Bakker: *Constant en variabel. De fonematische structuur van de Nederlandse woordvorm*, Asten 1971.
- B. van den Berg: *Een fonologische reductieregel in de Randstad*, in « De Nieuwe Taalgids » 66, 1973, pp. 226-229, pubblicato anche in H. Hulshof, *Transformationeel-generatieve grammatica in artikelen*, H. D. Tjeenk Wilink, Groningen 1975, pp. 173-176.
- R.P. Botha: *Methodologische aspecten van de transformationeel-generatieve fonologie*, in « Studia Neerlandica » 1, 1970-71, pp. 55-93.
- R. Collier, *Fonetiek en fonologie*. Reinaert Systematische Encyclopedie, deel 13, De Arbeiderspers, Brussel 1974.
- R. Collier e F.G. Droste, *Fonetiek en fonologie*, Acco, Leuven 1975<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> È l'ultimo studio pubblicato. L'A. applica il metodo T.G. anche alla fonologia storica. Ammette di non essere completo, ma dichiara di preferire una unica osservazione minuziosa ad una conoscenza filologica e enciclopedica richiesta finora per la storia della lingua.

<sup>46</sup> L'ottimo manuale di R. Collier e F.G. Droste dedica alla fonologia due capitoli: uno per la fonologia strutturale, ed uno per la fonologia sistematica (così essi chiamano la fonologia sviluppatasi nel quadro della linguistica generativa trasformazionale). Lavorano con componenti fonologiche e con matrici, segnalando soltanto quegli elementi che risultano rilevanti. La /n/ verrà quindi caratterizzata soltanto con + nasale e + dentale, ma non più con « sonora » perché non esistono nasali sorde in nederlandese.

J.J. Spa: *Het « hoe » en « waarom » van de generatieve fonologie. Uiteenzetting aan de hand van het dialect van Vollenhove*, in: Transformationeel-generatieve dialectologie, in « Bijdragen en Mededelingen Dialecten Commissie » XL, Amsterdam 1971.

J.J. Spa, *Generatieve fonologie*, in « Levende Talen » 266, 1970, pp. 191-203, pubblicato anche in H. Hulshof, op. cit., pp. 159-171.

In conclusione, la fonematica di Mioni è di primaria importanza per chi voglia studiare il nederlandese. Notevole spazio viene infatti dato all'esigenza di comporre contrastivamente il sistema fonologico italiano e quello nederlandese, per es. p. 189: « Il dittongo italiano più vicino ad /ou/ nederlandese è [au], ma per giungere al primo elemento di questi due dittonghi vi è una notevole differenza: per giungere al primo elemento del dittongo nederlandese si dovrà spostare molto all'indietro la [a] del dittongo italiano, diminuire l'apertura e aggiungervi l'arrotondamento labiale ». In virtù di questo procedimento adottato in modo esemplare, il parlante italiano sarà in grado di pronunciare tutte le componenti del nederlandese in qualsiasi posizione.

KITTY EERDMANS

#### RICERCHE ED ESPERIMENTI

ALTERNANZA LINGUISTICA  
E STRUTTURE NARRATIVE

*Aspetti dello svedese-americano nella narrativa di V. Moberg*

1.0. Argomento di questo lavoro è la valutazione delle scelte linguistiche operate da Vilhelm Moberg nella stesura dei suoi cosiddetti romanzi sull'emigrazione: *Invandrarna*, *Utvandrarna*, *Nybyggarna*, *Det sista brevet till Sverige*.

Il metodo di lavoro che ho scelto consiste nell'analisi e nel commento sulla base di uno spoglio integrale della lingua svedese-americana usata generosamente nei dialoghi che compaiono nel III e IV volume delle sunnominate opere. Per quanto riguarda la verosimiglianza scientifica della lingua mista usata da Moberg è stato consultato come testo di riferimento principale la grammatica di Nils Hasselmo<sup>1</sup>.

1.1. L'adozione dello svedese-americano nelle opere di Moberg ha funzioni sia di realismo narrativo, sia di vera e propria indagine sulle condizioni socio-culturali in cui si ritrovarono gli emigrati svedesi in America, i quali, non avendo a disposizione un bagaglio culturale sufficiente, e possedendo una concezione riduttiva della lingua, non avevano né possibilità, né interesse eccessivo a difenderla.

Il fenomeno dell'assimilazione è studiato nei romanzi sulla famiglia di Karl Oskar definita di chiara estrazione contadina; come anche Petrus Olausson; ancora più basso

<sup>1</sup> N. HASSELMO, *Amerikasvenska*, Lund 1974.

Cfr. inoltre: E. A. ZETTERSTRAND, *Engelskans inflytande på det svenska språket i Amerika* in « Ungdoms-Vännen » 9, (1904); E. HAUGEN, *The Analysis of Linguistic Borrowing* in « Language » 26, (1960); N. HASSELMO, *On diversity in American-Swedish* in « Svenska Landsmål och Svenskt Folkliv » (1969); N. HASSELMO, *Det svenska språket i Amerika* in « Språk i Norden » (1971).

era il ceto di Ulrika, che infatti appare il personaggio che oppone più scarsa resistenza alla penetrazione dell'inglese nel suo linguaggio. Ad essi si contrappone la figura del religioso Törner, il quale proprio a causa del suo più elevato livello culturale aveva la possibilità di parlare molto più correttamente di quanto non facessero gli altri.

L'esperimento linguistico, che ha pretese scientifiche tali da ricordare i romanzi naturalisti, vuole essere sintomatico del fenomeno di ben più ampie proporzioni che fu l'assimilazione progressiva degli emigrati alla nuova cultura americana. Coloro che erano disposti a quest'assimilazione parlavano lo svedese-americano come nel caso di Karl Oskar, o Robert, mentre Kristina, ostinata nell'uso della sua lingua originaria e refrattaria all'uso dello svedese-americano, fa capire le sue convinzioni sociali, familiari e religiose: come fosse emigrata solo per seguire le orme di suo marito, e come contemporaneamente considerasse l'emigrazione un evento predestinato cui era impossibile sottrarsi.

1.2. È significativo che lo svedese-americano non sia praticamente usato dai personaggi nei monologhi. Questa lingua ha una precisa funzione sociale, costituisce quasi un terreno d'incontro, un tramite d'unione fra persone accomunate dallo stesso destino. In genere viene usata in occasione di colloqui: quando avviene uno scambio di opinioni, nel caso in cui emigrati svedesi si narrino esperienze vissute in diverse condizioni di vita.

La pretesa di realismo, di concretezza e di verosimiglianza cui risponde l'uso della lingua mista si manifesta anche nell'ampio ventaglio di registri stilistici cui lo svedese-americano è piegato nella pratica dei diversi personaggi: si pensi all'aperto turpiloquio di Ulrika, personaggio burbero e vivace.

Possiamo dire che Moberg abbia usato fundamentalmente tre lingue nei suoi romanzi, tutte e tre con matrice comune svedese: il primo è lo svedese medio in cui è condotta la narrazione che occupa percentualmente il ruolo più importante; essa si estende per il 75% sul campione costituito da capitoli che considero statisticamente rappresen-

tativi per la distribuzione di narrazione e discorso diretto, come: « Att plantera hemlandet » (III vol. pag. 71), « Första budet för utvandrande » (IV vol. pag. 35). Il secondo è il dialetto della regione Småland. Esso fa parte della connotazione sociale dei protagonisti, contadini e quasi sempre analfabeti. In *småländska* sono tutti i dialoghi dei primi volumi. Molto usato negli ultimi due volumi risulta infine lo svedese-americano.

Per la stesura di questi suoi romanzi Moberg ha consultato sei diari<sup>2</sup>. Oltre a questi diari Moberg tenne presenti alcune lettere conservate nell'Istituto per l'emigrazione di Växjö in Svezia. Inoltre si recò più volte in America per incontrare personalmente i diretti discendenti degli emigrati e gli ipotetici discendenti dei protagonisti delle sue opere che potevano essere testimoni della plausibilità del suo svedese-americano. La riuscita di questo esperimento, e la fondamentale concordanza da me riscontrata fra lo svedese-americano di Moberg e le strutture generali della stessa lingua mista stabilite da Hasselmo in « Amerikasvenska » costituisce la prova della effettiva verosimiglianza dell'impasto linguistico usato nei romanzi in questione.

2.0. Lo svedese-americano di Moberg viene qui esaminato dal punto di vista morfologico, lessicale e sintattico. Accennerò soltanto alla fonologia, che può essere stabilita solo attraverso l'esame di alcune abitudini di trascrizione, trattandosi di documentazione esclusivamente scritta. Le strutture linguistiche dello svedese-americano di Moberg

<sup>2</sup> Mina Anderson, *En Nybyggarhusstrus minnen*. Peter J. Aronson, *En svensk utvandrares minnen*. Alford Roos, *Diary of my father Oscar Roos*. Questi tre diari sono conservati nella raccolta denominata « Mobergsamlingen vid Emigrantinstitutet i Växjö ».

Charles J. Anderson, *Levernesbeskrivning*. Eric A. Nelson, *My pioneer life*. Questi due ultimi diari non sono più consultabili essendo andati persi secondo quanto afferma Moberg.

Andrew Peterson, *Dagbok åren 1854-1898*; si tratta dell'autobiografia di un contadino svedese divisa in 16 parti, e conservata nella biblioteca storica del Minnesota (St. Paul).

vengono ricostruite sulla base di uno spoglio integrale delle battute in svedese-americano condotto sull'edizione di Bonniers, Stoccolma 1954.

Una delle caratteristiche morfologiche essenziali consiste nella possibilità di combinare temi lessicali inglesi ed elementi suffissali svedesi. In particolare ciò accade nelle forme verbali inglesi alle quali si adatta in prevalenza la prima coniugazione svedese. Esempio: il verbo *lik-a* « amare » (III vol. pag. 17; IV vol. pagg. 206, 268). Per quanto riguarda invece la derivazione dei nomi d'agente dai verbi, Moberg ha sostituito regolarmente con la desinenza svedese *-are* quella inglese *-er*: esempio: *settl-are* « colono » (III vol. pag. 33; IV vol. pagg. 161, 163).

La declinazione dei sostantivi inglesi assunti di peso nello svedese-americano dipende dal genere che è stato loro attribuito, di solito calcolato su quello del sostantivo svedese corrispondente. Prevalsa tuttavia il genere comune che segue la seconda declinazione in *ar*: *stove-en -ar -na* « stufa » (III vol. pag. 181). Anche gli aggettivi vengono declinati come quelli svedesi, per esempio *kärful -t, -a* « attento » (III vol. pag. 68; IV vol. pagg. 87, 92).

Sebbene siano comuni le combinazioni di un tema lessicale inglese con una desinenza svedese, non è ammissibile la formazione contraria; di conseguenza, se la radice è svedese, anche la desinenza deve essere svedese. Fa eccezione il sostantivo *ting* (III vol. pagg. 16, 176, 304) al quale, malgrado sia un sostantivo svedese, viene aggiunta la desinenza *-s* del plurale inglese. Ciò è forse dovuto alla rassomiglianza con il corrispondente termine inglese *thing* che determina lo spostamento semantico « oggetto » > « cosa ».

Inoltre vi sono alcuni sostantivi inglesi a cui si applica prevalentemente la desinenza *-s* del plurale inglese. Tra questi sostantivi spiccano per esempio quelli terminanti in *-en* o in *-er*<sup>3</sup>: per esempio *citizens* (III vol. pag. 570), e *letters* (III vol. pag. 254).

Nello svedese-americano di Moberg troviamo anche casi di lessicalizzazione quando alcune forme grammaticali

<sup>3</sup> Cfr. Hasselmo, *Amerikasvenska*, p. 250.

inglesi sono state riprese ed integrate nel tema lessicale: per esempio *kiddsen* (III vol. pag. 65; IV vol. pagg. 87, 246) in cui la desinenza del plurale *-s* è stata interpretata come parte della base lessicale e quindi precede l'articolo enclitico svedese. In base a quanto riscontrato nei testi consultati, le caratteristiche morfologiche dello svedese-americano di Moberg appaiono coincidenti con quelle accertate da Hasselmo sulla base di una documentazione scritta e orale enormemente più vasta e più varia.

2.1. Tenendo presente la classe sociale dei personaggi di Moberg, risulta logico che il lessico di questa lingua si concentri intorno ad alcuni campi semantici legati alla cultura materiale. Sono cioè imprestiti tutte le parole che non avevano un equivalente svedese riferendosi a flora, fauna e termini professionali specificamente americani; ma ne compaiono anche altri che costituivano varianti stilistiche non indispensabili, perché avevano un corrispondente svedese. Gli emigrati di Moberg usavano per esempio la parola *basswood* (III vol. pag. 16) « tiglio americano », che essendo un albero tipico di quei luoghi, mancava dal vocabolario svedese. Al contrario, l'uso di vocaboli come *woodenshoes* (III vol. pag. 15) e *people* (III vol. pag. 15) etc., calcati sui termini corrispondenti svedesi, assume una funzione di variante stilistica o deriva semplicemente dalla scarsa attenzione che si vuole dimostrare posta dagli interlocutori nel parlare. Contemporaneamente notiamo come l'uso di termini inglesi come *mister* e *mrs* (III vol. pag. 20; III vol. pagg. 32, 178, 179) sottolinea la nuova dignità sociale degli emigrati: in America infatti, al contrario che in Svezia, i termini « signore », « signora » erano generalizzati in quanto vi era certa parità formale di cittadini nella società. Un altro esempio della funzione nobilitante dell'inglese è la parola *pregnant* (III vol. pag. 64) adoperata da Ulrika perché l'aggettivo corrispondente svedese suonava dispregiativo alle sue orecchie.

Nello svedese-americano di Moberg i più frequenti prestiti diretti dall'inglese sono: verbi di tipo s.a. *jusa* « usare » (III vol. pagg. 16, 178, 449) ingl. *use*, s.a. *settle ner* « inse-



diarsi » (III vol. pagg. 17, 550, 618, 619) ingl. *settle down* (prestito più calco); sostantivi come s.a. *kiddersen* (III vol. pag. 65, IV vol. pagg. 87, 246) « bambino » ingl. *kid*, s.a. *corn* « granoturco » (III vol. pagg. 39, 255, 627) ingl. *corn* (sv. *korn*, « grano »), s.a. *stove* « fornello » (III vol. pag. 506); aggettivi come *kärfül* « cauto » (III vol. pag. 68, IV vol. pagg. 87, 92), s.a. *little* « piccolo » (III vol. pag. 606) ingl. *little*. Ricorrenti inoltre avverbi come s.a. *offkås* « naturalmente » (III vol. pagg. 56, 181, 270, 465, IV vol. pagg. 56, 87, 94, 96, 119, 127, 163); le particelle affermative o negative *yes* (III vol. pagg. 61, 65, 181, IV vol. pagg. 45, 209), *no* (IV vol. pag. 226) e le frasi fisse inglesi *I guess* (III vol. pag. 175, IV vol. pagg. 83, 208, 250), *that's right* (III vol. 431).

Moberg, trasferendo questi vocaboli inglesi nel suo svedese-americano, non ne cambia le caratteristiche, eccetto che nella declinazione che è in genere svedese anche con questi vocaboli inglesi; inoltre la grafia segue spesso le regole fonetiche inglesi; anche in ciò il suo svedese-americano coincide con le regole definite da Hasselmo.

Nello svedese-americano di Moberg alcune parole svedesi, per l'influenza dell'inglese, hanno subito un cambiamento semantico o di funzione sintattica; infatti, la parola *väg* « via » (III vol. pagg. 207, 380, IV vol. pag. 92) viene usata al posto dello svedese *sätt* « modo »; la prima ha subito un cambiamento semantico a causa del termine inglese *way* « strada, modo » facilitata dalla somiglianza formale e dalla comune etimologia del vocabolo inglese e di quello svedese. Inoltre il verbo svedese *becomma* (III vol. pag. 35) « ricevere » ha acquistato il significato del verbo inglese etimologicamente identico *become* « diventare » e quindi è diventato, da transitivo, intransitivo. Ulteriori esempi sono: s.a. *bräcka* « rompere » (III vol. pagg. 176, 585) che viene usata al posto di *plåga* « arare » nella frase *bräcka nylann* « arare una terra vergine » per influenza del verbo inglese *to break the ground*. Spesso quindi si attribuisce ad un vocabolo svedese il significato di un vocabolo inglese che ha approssimativamente simile suono e simile grafia.

Nello svedese-americano di Moberg troviamo anche prestiti e calchi riguardanti parole composte e sintagmi, ed an-

che questo è dovuto probabilmente alla somiglianza formale fra le parole inglesi e svedesi. Ne sono esempi il sintagma avverbiale s.a. *nästa dörr* « porta a fianco » (III vol. pag. 32) ingl. *next door*, i sostantivi s.a. *huswörk* (IV vol. pag. 206) « lavoro di casa » ingl. *house work*. Vediamo anche che la parola svedese può apparire per influenza dell'inglese in nuove combinazioni che formano veri e propri calchi; infatti Moberg usa l'espressione svedese-americana *gamla landet* (IV vol. pag. 311) « madrepatria » ingl. *the old country* invece dello svedese *hemlandet* ed il verbo s.a. *leva* (IV vol. pag. 311) « vivere » al posto del verbo svedese *bo* « abitare ».

Nello svedese-americano di Moberg compaiono anche calchi di anglismi, per esempio i nessi idiomatici inglesi *to pass away* (III vol. pag. 444) e *to take care of* (III vol. pag. 21) sono stati tradotti letteralmente *passerade i väg* « morì » e *ta kär av* « prendere cura di » (cfr. svedese *dog* e *ta hand om*). La maggior parte degli anglismi di Moberg riguarda i verbi.

Infine notiamo che anche le particelle affermativa e negativa *yes* e *no* hanno una ricorrenza molto elevata nel linguaggio dei personaggi di Moberg, forse a causa del loro uso enfatico.

2.2. Anche la sintassi dello svedese-americano di Moberg presenta vari calchi dall'inglese. Vediamo per esempio le espressioni s.a. *vänta för* (IV vol. pag. 91), *rösta för* (III vol. pag. 584) ingl. *wait for*, *vote for* dove per l'influenza dell'inglese sono state adottate costruzioni con preposizioni differenti da quelle usate in svedese, cioè *vänta på*, *rösta på*. Moberg non ha esteso l'uso della negazione inglese formata con l'ausiliare *to do* tranne alcuni casi di lessicalizzazioni; un esempio è la frase *don't worry* (IV vol. pag. 226).

Espressioni svedesi americane come *kära för* (III vol. pagg. 175, 180; IV vol. pagg. 91, 127, 245, 248) ingl. *care for*, *sorry för* (III vol. pagg. 190, 212; IV vol. pag. 95) ingl. *sorry for*, s.a. *settla ner* (III vol. pagg. 550, 618, 619) ingl. *settle down* sono frequenti nello svedese-americano di Moberg. In questi casi i verbi inglesi sono accompagnate dalle preposizioni svedesi più simili alle corrispondenti inglesi.

I protagonisti di Moberg che appartenevano alla I generazione degli emigrati usavano frequentemente congiunzioni inglesi, come risulta dai documenti tipici di questa generazione. Più elevato era l'uso della congiunzione *and* (III vol. pagg. 65, 66, 432; IV vol. pagg. 92, 245) che compare però come segnale di sequenza per introdurre un'affermazione<sup>4</sup>.

È interessante notare che Moberg usa il gerundio inglese sia con i verbi inglesi che con i verbi svedesi per ottenere la forma progressiva in svedese-americano. Sostituisce l'ausiliare inglese *to be* con quello svedese *vara* e anche la desinenza inglese del participio presente *-ing* con quella svedese *-ande* quando si tratta di un verbo svedese; invece con un verbo inglese usa la desinenza inglese<sup>5</sup>. A titolo di esempio abbiamo le seguenti espressioni: *jag är sändande* (III vol. pag. 534), *du är väntande* (IV vol. pag. 91), *hur är du talking* (IV vol. pag. 72). Hasselmo ritiene al contrario che la forma progressiva inglese compaia solo nei casi di lessicalizzazione<sup>6</sup>. A parte questo particolare la sintassi dello svedese-americano di Moberg coincide con quella descritta da Hasselmo. Potremmo dire che lo svedese-americano di Moberg ha inventato una nuova regola sintattica calcata sull'inglese.

2.3. La fonologia dello svedese-americano è frutto di una traduzione approssimativa della pronuncia inglese nel sistema fonologico svedese, in analogia al ben più esteso fenomeno di traduzione fonologica dei prestiti francesi (*restaurang, fätölj*). Possiamo citare l'esempio di *jusa* (III vol. pagg. 16, 178, 449) in cui la semivocale /j/ dell'inglese essendo molto simile alla fricativa /j/ dello svedese viene senz'altro identificata con quella.

La difficoltà di pronunciare la /ə/ inglese ha provocato diverse sostituzioni. Nello svedese-americano di Moberg riscontriamo il sostantivo *wörk* (IV vol. pag. 206), in cui la

<sup>4</sup> Cfr. Hasselmo, *Amerikasvenska*, p. 231.

<sup>5</sup> Cfr. la differenza rispetto alla declinazione, p. 376.

<sup>6</sup> Cfr. Hasselmo, *Amerikasvenska*, pp. 229, 237.

pronuncia della /ə/ inglese conduce ad una sua identificazione con la /ø/ arrotondata dello svedese.

Nello svedese manca la /w/ dell'inglese che viene spesso sostituita dalla /v/ svedese che è una labiodentale, per esempio s.a. *vrång* (IV vol. pag. 208) per inglese *wrong* « sbagliato ». In questa parola è avvenuta anche un'identificazione della vocale inglese (ɔ) con la /o:/ svedese<sup>7</sup>. Ulteriori esempi di ciò sono nelle parole *bikås* (III vol. pag. 25, IV vol. pagg. 93, 126); *offkås* (III vol. pagg. 56, 181, 270, 465; IV vol. pagg. 56, 87, 94, 96, 119, 127, 163). Nella parola *leken* ingl. *lake* (III vol. pag. 17) al dittongo inglese /ei/ viene sostituita la vocale svedese lunga /e:/<sup>8</sup>.

3.0. Nei romanzi di Moberg l'alternanza linguistica corrisponde al succedersi dei diversi modi narrativi (*svedese medio* per la narrazione e la descrizione, *småländska* e poi *svedese-americano* nel discorso diretto). Si è detto come dialoghi, monologhi e discorso indiretto spieghino una vasta gamma di registri stilistici: il respiro epico esige evidentemente la più forte illusione possibile di realtà e l'impressione di dar voce direttamente ai protagonisti sui problemi autentici ed essenziali nel nuovo mondo. Particolarmente evidente è la cura sociolinguistica nell'uso del discorso diretto: la lingua parlata dai personaggi principali deve infatti rappresentare la loro classe sociale, la loro estrazione culturale e tutte le fasi dell'assimilazione o della resistenza degli emigrati alla nuova cultura americana. Si pensi al dialogo fra Karl Oskar e Kristina dove la donna fa notare a suo marito come egli stia progressivamente dimenticando lo svedese e stia mescolando al suo discorso numerose parole inglesi. Accanto alla funzione di analisi sociologica, in casi come questo il discorso diretto ha una importante funzione di caratterizzazione psicologica del personaggio. Tramite i dialoghi infatti diventa facile capire la caratteristica corallità in cui confluiscono le diverse personalità dei protagonisti; tutti i personaggi considerevoli

<sup>7</sup> Cfr. Hasselmo, *Amerikasvenska*, p. 270.

<sup>8</sup> Cfr. Hasselmo, *Amerikasvenska*, p. 269.

mente stilizzati per voler essere rappresentativi sono in realtà prototipi, collegati o opposti fra loro, che si integrano nella collettività ognuno con una propria funzione.

3.1. Il discorso indiretto, e con esso i monologhi che permettono al lettore di seguire la vita psichica dei personaggi, sono usati prevalentemente nella descrizione degli stati d'animo: la preghiera di Kristina e la sua nostalgia di casa, o anche le impressioni provate davanti a paesaggi, ne sono un tipico esempio. Anche i sentimenti dei protagonisti durante il viaggio verso l'America sono descritti con discorso indiretto; viaggio-passaggio, che trasforma i personaggi, ed è figura delle maggiori evoluzioni economiche e sociali. Il discorso indiretto caratterizza le fasi descrittive e riflessive del racconto a volte con un certo scollamento rispetto al progredire dell'azione: ha soprattutto la funzione di fare avvertire l'ambiente come realtà dominante che condiziona le scelte dei personaggi. Il discorso diretto, cui partecipano tutti i protagonisti dei romanzi, diventa particolarmente importante quando si arriva alla rappresentazione della vita di tutti i giorni con problemi relativi al lavoro, al raccolto, alla religione. I dialoghi hanno per Moberg una funzione molto importante; tramite essi l'autore si sforza di ricostruire il corso dei pensieri e la visione del mondo dei suoi personaggi principali.

Il discorso diretto presenta una tipologia abbastanza uniforme: frasi brevi e pregnanti, le battute sono ridotte all'essenziale; si svolge prevalentemente sotto forma di botta e risposta ed è caratterizzato da un uso molto diffuso di proposizioni esclamative che intende contribuire al realismo della lingua parlata.

Considerando il fatto che la struttura sintattica dei dialoghi è estremamente semplice, non sorprende che le proposizioni principali risultino percentualmente più numerose; la loro aliquota che occupa circa il 75% del totale è calcolata sul campione dei seguenti capitoli: « En yngling som inte är ung », III vol. pag. 252; « Astrakanapeln blommar » IV vol. pag. 121. Le proposizioni subordinate appaiono solo quando i discorsi risultano più lunghi e complessi.

L'uso generalizzato della coordinazione è infatti tratto tipico della lingua parlata, e da persone non colte. Un altro fattore stilistico che imita la lingua parlata è l'uso frequente delle sospensioni; le battute interrotte lasciano una larga parte dell'interpretazione ai fattori extralinguistici. Più rari risultano i periodi a struttura complessa, ed addirittura episodici i periodi molto lunghi.

Contrariamente a quanto potremmo aspettarci da dialoghi improntati al realismo non troviamo se non in maniera episodica le particelle pleonastiche tipiche della lingua parlata. Moderatamente utilizzate risultano forme idiomatiche come: « va i alla min dar », « kära hjärtanens », Gud hjälpe dej ». Caratteristica della lingua parlata è anche l'abolizione della congiunzione *att* davanti all'infinito: « Jag tror inte vi behöver ångra oss » (Non penso che dobbiamo pentirci).

A suo tempo Moberg fu criticato tra gli altri dallo Stockholms Tidningen (19-12-1950) per il suo linguaggio che alcuni ritenevano scurrile, usato soprattutto nel caso di Ulrika i Västergöhl, i cui discorsi erano quasi sempre coloriti dall'uso di parolacce e bestemmie come ad esempio: *sket pojken* « ragazzo di merda », *djävla köttpräster* « preti di carne del diavolo », *det djävla nästet Sverige* « Svezia nido del diavolo ». Ma l'autore si giustificò con le sue pretese di realismo e la cosa servì ad una maggior liberalizzazione del linguaggio letterario.

Nell'ambito della letteratura veristica europea l'uso del dialetto nei dialoghi (*smålandssvenska* prima, *amerikasvenska* poi) non costituisce un fatto nuovo. Tuttavia Moberg con cura particolare ha caratterizzato i suoi personaggi tramite il loro linguaggio. L'uso abile di un'ampia gamma stilistica risponde alle esigenze di illusione realistica.

Il genere in cui si inseriscono questi romanzi è quello della narrativa paesana, florido in Svezia in tutta la prima metà del novecento. Meno evidente risulta la destinazione popolare del ciclo; anche per le difficoltà presentate dalla lingua mista svedese-americana.

Main body of faint, illegible text on the left page, appearing as a series of horizontal lines.

RECENSIONI

Main body of faint, illegible text on the right page, appearing as a series of horizontal lines.

ULRICH BORNEMANN, *Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts* (Respublica Literaria Neerlandica, I), Van Gorcum, Assen/Amsterdam 1976, pp. 342.

La serie *Respublica Literaria Neerlandica*, che si apre con questo monumentale studio, ha come scopo la pubblicazione di ricerche sui contributi dei Paesi Bassi al patrimonio letterario europeo. Essa non si limita alla sola letteratura in lingua nederlandese, ma abbraccia anche testi in latino e, eventualmente francesi. Partendo dal concetto di una comunità letteraria europea, costituita dalle correnti universalistiche di cristianesimo e umanesimo, essa tende a superare i limiti di un'ottica prevalentemente nazionale, persistente ancora oggi non solo a causa di tendenze nazionalistiche ma anche di eccessiva specializzazione monodisciplinare. La tradizione letteraria dei Paesi Bassi, soprattutto quella del Seicento, si presta assai bene all'analisi comparatistica e all'indagine sulla sua diffusione europea, poiché elaborata in stretto contatto con le letterature contigue nell'ambito di uno spazio geografico-storico giustamente definito 'crocevia dell'Europa' (Henri Pirenne).

Il presente studio s'inserisce bene in questa visuale, colmando una lacuna nel capitolo delle relazioni letterarie tra i Paesi Bassi e la Germania. È noto che la cultura umanistico-protestante della Repubblica Olandese, con i suoi centri di Leida e Amsterdam, diede notevoli impulsi alla vita culturale dei paesi nordici e della Germania, ma lavori di sintesi a proposito mancavano o sono da considerare superati. Esistono invece numerosi contributi analitici sparsi e spesso difficilmente reperibili. Questi singoli apporti sono stati proficuamente assimilati nell'opera di Bornemann e, nello stesso tempo, elaborati sotto il profilo fondamentale della maggiore o minore adesione o divergenza della poesia tedesca barocca rispetto a quella nederlandese. L'indagine si centra sul periodo tra il 1615 e 1640, in cui l'ascesa della letteratura nederlandese s'incontrò con tentativi di trasformare la poesia tedesca in senso rinascimentale e barocco.

Bornemann individua in cinque capitoli i campi di maggiore incidenza della cultura letteraria dei Paesi Bassi: le università nederlandesi come meta costante (fin nel Settecento) di una 'peregrinatio academica' e come centri di irradiazione del sapere e della

letteratura umanistica, la diffusione della lingua nederlandese in Germania (nel Cinque e Seicento molto maggiore rispetto a oggi) e le traduzioni da questa lingua in tedesco, la definizione del ruolo del volgare germanico nella costruzione di una cultura nazionale e, infine, il supporto nederlandese della poesia erotica, epitalamica ed erudita tedesca.

Protagonisti di questi scambi culturali erano, dal lato nederlandese, Daniel Heinsius, J. J. Starter (per la parte letteraria), H. L. Spiegel e Simon Stevin (per la parte linguistica) e, dal lato tedesco, Martin Opitz, A. Buchner, G. P. Harsdörffer, J. Klaj e J. Rompler von Löwenhalt (per la parte letteraria) e J. G. Schottel e J. B. Schupp (per la parte linguistica).

I principali motivi per cui i poeti tedeschi del primo barocco aderirono al modello nederlandese vengono dall'A. giustamente ricercati nell'affinità storico-culturale dell'area germanica in questione e nell'aspirazione, diffusa nei territori germanici, a partecipare attivamente alla cultura moderna attraverso l'elaborazione di modelli linguistici e letterari nuovi, recependo forme e contenuti rinascimentali nell'alveo della tradizione nazionale. Risulta chiaro da questo studio la funzione mediatrice che in questo processo culturale spettò alla letteratura nederlandese e soprattutto al poeta e umanista Daniel Heinsius. Fondamentale a questo riguardo era il rapporto tra Heinsius e Opitz. Si può considerare definitivamente acquisita la tesi dell'A. sulla priorità del modello heinsiano dei *Nederduytsche Poemata* (1616) per la riforma poetica dell'Opitz su quello dei poeti della Pléiade (tesi sostenuta da R. Beckherra in una dissertazione del 1888 e sin d'allora fin troppo accreditata). Convincenti sono a questo proposito i confronti e le analisi dettagliate di numerose poesie di Heinsius e le loro versioni tedesche ad opera di Opitz, Fleming, Schneider, Homburg, Hudemann, Rist, Kirchner, Köler, Lund, Nüssler e Vincentius Fabricius (alcune delle quali opportunamente raccolte in appendice). L'accurato confronto stilistico, integrato con citazioni tratte dalle prefazioni alle opere poetiche tedesche, ha permesso un'esatta definizione della qualità dei rapporti letterari in termini moderni, superando il concetto generico e inadeguato di 'influsso letterario', risolto in definizioni di rapporti di vicinanza o distanza materiale e formale.

La scelta, da parte dei poeti tedeschi, delle opere da tradurre rivela il loro interesse per la lirica petrarchesca e l'inno religioso, basato sul desiderio di introdurre in Germania la lirica d'amore rinascimentale e di creare una letteratura pervasa dalla spiritualità protestante. Il dualismo del primo barocco tra erotismo idealizzante e religiosità biblica, presente in Heinsius, viene per questo tramite trapiantato nella letteratura tedesca. L'A. ha potuto concludere che l'imitazione più fedele degli originali nederlandesi si riscontra nelle versioni di Opitz, anche se una certa attenuazione dei colori retorici

indica un'individualità poetica diversa. La stessa aspirazione alla fedeltà conduce a durezza stilistiche nelle versioni di C. Kirchner, C. Köler e M. Schneider. Solo Fleming, E. C. Homburg e Z. Lund raggiungono una maggiore distanza e autonomia rispetto all'originale. Lund lascia perfino il terreno della tradizione, cercando di attuare una ricreazione. Tali differenze mettono in luce la trasformazione di un interesse inizialmente formale, volto ad introdurre nella poesia tedesca la matrice giambica, in un'imitazione più piena e in un'espressione più matura. Questa evoluzione stilistica e prosodica coincide con mutamenti del gusto, registrabili a partire dal 1630 circa, in cui l'erotismo petrarchesco trapassa nella poesia epitalamica d'intenzione morale e religiosa.

È interessante notare come la medesima evoluzione dal petrarchismo alla poesia epitalamica, rilevata per la poesia tedesca, si possa constatare anche nella letteratura nederlandese lungo una linea che va da Heinsius e Hooft a Cats, Huygens e Vondel. Si tratta di un parallelismo culturale ancora da approfondire, ma di cui ci viene offerta una prima conferma nell'esame della fortuna della poesia morale di Jacob Cats in Germania (pp. 182-191).

Come nel caso della ricezione di Heinsius quello di Cats viene affrontato dall'A. col metodo puramente filologico. Il suo risultato tuttavia si presta anche a conclusioni sociologiche. Colpisce il fatto che la poesia epitalamica di Hudemann, Plavius e Köler resta nel solco della tradizione petrarchesca, mentre quella nederlandese di Cats si spoglia di elementi retorici, affidando il proprio messaggio puritano ad un esemplarismo concreto, realistico e ad uno stile piano e sobrio. Questa stessa caratteristica sembra essere stata un impedimento alla sua fortuna in Germania, dove questa poesia fu recepita solo da Plavius e Köler. L'A. cerca le cause di questa scarsa penetrazione nella tarda diffusione delle opere di Cats in Germania nonché nelle sue caratteristiche formali (p. 185). Mi sembra che la diversa accoglienza di Cats in Olanda e Germania derivi, oltre che da cause estetiche ed esteriori, anche dalla diversa posizione sociale della letteratura nei due paesi. La fortuna di Cats in Olanda era dovuta essenzialmente alla favorevole accoglienza da parte della (piccola) borghesia, relativamente alfabetizzata, pubblico appunto al quale il poeta aveva adattato il suo messaggio ed i suoi strumenti linguistici e stilistici. In Germania invece le condizioni sociologiche erano assai diverse, determinate dalle corti e dai ceti aristocratici, aperti al linguaggio stilizzato ed al simbolismo barocco, più che al realismo borghese. Lo stesso contesto sociale che giocava in sfavore di Cats, agiva in favore di Heinsius, poeta dotto ed elegante che accoglieva in sé la tradizione classica e rinascimentale.

Il discorso dell'A. su Cats s'arresta intorno al 1630, lasciando da parte la sua ricezione intorno alla metà del secolo, diventata più consistente e attribuita al bisogno di un mondo ordinato, fattosi

acuto con l'esperienza della rovinosa Guerra dei Trent'anni. Si comprende come il periodo della maggiore fortuna di Cats resti fuori di quello preso in esame dall'A. e dispiace che, a causa del taglio cronologico il discorso su Cats non venga concluso.

Grande rilevanza, come anche risulta dal sottotitolo, è stata data in questo studio ai motivi tecnici e linguistici della ricezione della poesia nederlandese, che si riassumono nella *Dichtungsreform* opitziana. Pienamente convincente mi sembra la tesi che Opitz e la sua scuola abbiano preferito Heinsius a Ronsard non tanto per motivi estetici quanto per una considerazione tecnica basata sull'affinità della lingua nederlandese col tedesco. Tale affinità permetteva, in sede di traduzione, di organizzare agevolmente il verso tedesco sulla matrice nederlandese, costituendo in tal modo una ottima occasione d'apprendistato. Come questi primi passi della poesia barocca tedesca venissero intralciati a momenti da un'eccessiva adesione alla fonetica dell'originale e restassero bloccati da incomprensioni del significato nederlandese, ci viene documentato a più riprese, ma il risultato di questo apprendistato fu che, dopo i primi decenni di assimilazione, la poesia tedesca aveva assorbito la nuova tecnica del verso giambico, trocaico, dattilico e anapestico per affrancarsi progressivamente dall'esempio nederlandese.

Fenomeno collaterale della *Dichtungsreform* era il desiderio di attuare in Germania anche una riforma linguistica ed ortografica. Anche a questo riguardo l'A. mostra con una documentazione impressionante quanti impulsi siano partiti dalla scuola grammaticale di Amsterdam della fine del Cinquecento (Coornhert, Spiegel) e dell'inizio del Seicento (Simon Stevin) e come anche in questo campo i parallelismi nella situazione culturale della Germania e in quella dei Paesi Bassi abbiano permesso la diffusione in Germania del discorso olandese sulla lingua. Ma anche linguisticamente, come nella poesia, ognuna delle due nazioni elaborava le proprie caratteristiche culturali in codici diversi. In Germania veniva costantemente ribadita l'importanza della coerenza delle forme ortografiche con l'origine etimologica, mentre in Olanda prevaleva il criterio fonetico e pratico-didattico. In Germania quindi vi era una maggiore accentuazione della tradizione storica e della coerenza interna del sistema grammaticale, in Olanda invece un prevalere di atteggiamenti pragmatici e dialettici ed un maggiore adattamento del sistema grammaticale all'evoluzione storica della lingua. L'A. sostiene che nel Cinquecento e nell'inizio del Seicento sia nei Paesi Bassi che in Germania, nonostante secoli di sviluppo separato, la coscienza della comune origine germanica del nederlandese e del tedesco prevalesse su quella della distinzione.

Tale coscienza si manifesta nella stessa denominazione del nederlandese, allora ancora in uso, di *nederduits* (basso tedesco), sostituita solo gradualmente col termine neutro di *nederlands* (nederlan-

dese), nonché nella opportunità ravvisata sia da grammatici nederlandesi che tedeschi di integrare al bisogno le due lingue sul piano lessicale. L'accentuazione dell'affinità linguistica era determinata in gran parte da programmi puristici di ricostruzione della lingua e di affermazione delle lingue germaniche rispetto a quelle neolatine, considerate decadute dalla purezza dell'archetipo latino. Le lingue germaniche erano valutate sullo stesso piano del latino come idiomi incontaminati, la cui purezza si sarebbe manifestata nella ricchezza di radici monosillabiche e nell'ampia possibilità di creare parole composte. Da questo punto di vista il nederlandese acquisiva per alcuni teorici tedeschi, come J. G. Schottel, il prestigio di una lingua più pura e più vicina alle origini per l'assenza dei fenomeni della seconda rotazione consonantica germanica, allora solo empiricamente riconosciuta.

Il confronto tra le teorie grammaticali olandesi e tedesche, offerte dall'A. è un altro significativo contributo alla comprensione di scambi intellettuali sinora poco noti. Non va dimenticato comunque — e in questo studio non manca qualche cenno al riguardo (pp. 106, 118-119, 126) — che l'opera di costruzione grammaticale nell'era barocca era basata concettualmente sulla tradizione grammaticale latina. Lo stesso rilievo vale anche per molti aspetti della riforma poetica che, per quanto mirasse alla costituzione di una autonoma poesia germanica, derivò nei suoi elementi dalla tradizione della poesia latina ed umanistica. Tale debito non risulta sempre sufficientemente sottolineato dall'A. nell'esposizione delle affermazioni teorico-letterarie dell'epoca. Quando si legge che 'i manifesti poetici in lingua nederlandese e tedesca sono caratterizzati da un atteggiamento patriottico, dalla difesa contro le lingue classiche e romanze' (p. 94), non si può non far notare che la coscienza culturale dell'epoca aveva un carattere dualistico per la convivenza di aspirazioni nazionali con una formazione umanistica e che, per questo, la presunta autonomia della nuova poesia germanica era in gran parte velleitaria. I teorici barocchi stessi traggono in inganno nella loro esaltazione nazionalistica che va a tutto scapito del reale debito con la tradizione umanistica.

In questo studio il discorso sul primo barocco letterario tedesco è inquadrato esclusivamente nell'ambito dei rapporti nederlando-tedeschi, ma non va trascurato che gli stessi termini del discorso culturale preso in esame trascendono tale ambito, essendo comuni a tutta la cultura europea coeva. Così la rivalità tra le letterature germaniche e quelle romanze non è solo un motivo patriottico ma piuttosto un'utilizzazione ideologica del motivo umanistico dell'*imitatio/aemulatio*, trasposto dal piano poetico su quello linguistico (e nazionale). Anche il discorso sul purismo non si può spiegare soltanto alla luce di una rinascita dello spirito germanico, ma trova la sua giustificazione teorica nella norma della correttezza grammaticale e lessi-

cale delle poetiche rinascimentali, applicate dai teorici nederlandesi e tedeschi dal latino al volgare germanico. Il problema degli arcaismi ed esempio non era esclusivo dei teorici tedeschi citati, come Johann Rist (p. 107), ma risulta ampiamente discusso nelle poetiche del rinascimento ove vengono considerati per lo più con molta cautela nel quadro dell'ideale ciceroniano.

A questo punto ci si domanda quali fonti latine siano state tenute presenti dai teorici tedeschi, oltre a quelle olandesi e, in particolare, quale sia stata la penetrazione delle teorie letterarie di Daniel Heinsius in Germania. Su quest'ultimo punto siamo ancora scarsamente informati e sono necessarie ricerche particolari.

Queste considerazioni critiche non tolgono nulla all'ammirazione che suscita questo studio perché non solo rettifica molte nozioni correnti sul primo barocco, ma lo colloca in una più esatta prospettiva internazionale. I suoi meriti d'altronde non si esauriscono nella sua importanza per la storiografia della letteratura tedesca, ma esso getta, come frutto del continuo confronto tra le fonti nederlandesi e tedesche, una nuova luce anche sulla letteratura nederlandese, non solo nella sua fortuna all'estero ma anche nella sua dinamica interna a volte parallela a quella della letteratura tedesca. Si può quindi solo augurare che l'autore di questo fondamentale studio trovi l'occasione di continuare e ampliare le sue ricerche per riconsiderare i rapporti neerlandese-tedeschi nell'età di Vondel e Gryphius, e forse anche oltre.

J. HENDRIK METER

MARTIEN J. G. DE JONG, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*, Lannoo, Tiel/Amsterdam 1977, pp. 343.

Mancava finora uno studio sintetico sulla critica letteraria nederlandese del Novecento ed era una lacuna la cui gravità si avvertiva sia sul piano culturale che su quello tecnico-bibliografico. L'opera di De Jong giunge quindi gradita, se non altro per la sua novità. Densa d'erudizione e aggiornatissima nell'individuazione delle varie correnti critiche, anche nel contesto internazionale dove non manca l'apporto italiano (U. Eco, C. Segre), essa assolve ad una promessa fatta dall'A. con vari studi preliminari sull'argomento e pubblicati sparsi sin dal 1969; uno di questi ospitato nella nostra rivista (vedasi *Annali, sez. germ.*, XVI, 1, 1973, pp. 191-209). Quest'ultimo articolo, al confronto, risulta essere stato persino il nucleo generativo dello studio in oggetto. Vi si riscontrano infatti la stessa suddivisione della vasta materia e gli stessi punti di vista critici; più articolato e approfondito invece risulta il discorso storiografico e accresciuto di molto il materiale preso in esame.

Lo studio si articola in cinque capitoli, cercando di sintetizzare l'attività critica secondo alcune linee direttive che vanno dalla considerazione dell'opera letteraria come 'espressione, trasformazione e formazione' (1° capitolo), 'esistenza, autonomia o referenzialità' (2° capitolo), 'testualità e socialità' (3° capitolo) alla professionalità e libertà creativa del critico (4° capitolo) e alle sue opzioni personali (5° capitolo). L'A. stesso si rende ben conto della problematicità dell'organizzazione della materia: 'Catalogare atteggiamenti critici è probabilmente altrettanto difficile quanto la catalogazione di esperienze esistenziali' (p. 249). La scelta tematica fatta funziona bene ai fini del chiarimento nei tre primi capitoli; la coerenza interna dei due ultimi capitoli è invece meno palese, essendo riuniti nel quarto capitolo i critici cosiddetti 'creativi' e quelli universitari che hanno poco in comune, mentre nel quinto capitolo si trattano soprattutto critici personalistici il cui indirizzo era già stato discusso nel secondo capitolo. Il criterio del personalismo d'altronde non copre tutte le figure del quinto capitolo, perché vi si trovano anche critici mossi da altri interessi (documentari ad es. come nel caso di G. H. 's-Gravesande [pp. 225/226], filologici come R. L. K. Fokkema o psicanalitici come A. F. Ruitenberg-de Wit [p. 230]). Il filo del discorso, sempre negli ultimi due capitoli, è a volte più associativo che tematico, come nella discussione sul poeta Achterberg, che offre l'occasione di riunire critici di diverse tendenze.

Accanto al criterio tematico l'A. ha tentato di tener conto di quello cronologico, ma anche questo non è stato applicato con sistematicità. Sarebbe stato utile alla comprensione della complessa materia porre un rapporto più netto tra periodizzazione e tematica. In una sistemazione più rigorosa critici d'ispirazione religiosa, come J. A. Rispens e C. Rijnsdorp, che per formazione culturale appartengono al primo Novecento, avrebbero potuto trovare una più logica — e cronologica — collocazione, contestuale ad Albert Westerlinck e Anton van Duinkerken, cioè nel quarto anziché quinto capitolo.

Nella valutazione dei vari indirizzi critici l'A. si è fatto guidare da un lodevole senso d'equità che gli deriva dalla convinzione dell'insufficienza dei singoli orientamenti critici e della conseguente necessità d'integrazione. Ciò non toglie che le sue preferenze vadano verso le tendenze ergocentriche, pur senza arrivare all'affermazione dell'autonomia del testo letterario. Egli parte inoltre dal principio che la critica letteraria, per l'apporto soggettivo del critico, vada nettamente distinta dallo studio scientifico della letteratura, anche se questo può servire da premessa chiarificatrice. Il suo atteggiamento pluralistico tuttavia non va confuso con eclettismo. Egli rispetta il rigore delle varie metodologie, ma dubita che una determinata metodologia possa essere commisurata a qualsiasi tipo di testo: 'Non esiste un metodo critico universalmente utilizzabile, poiché ogni opera letteraria richiede la propria reazione critica: e la natura



di quella reazione critica è determinata in prima linea dalla natura dell'opera letteraria e in seconda linea dall'inconfondibile carattere del critico' (p. 248). Dinnanzi ad un'argomentazione del genere sorge inevitabile la domanda da quale punto il critico debba partire: dall'opera (globale o da un suo aspetto particolare) o dalla metodologia, e se, come sembra, dall'opera, se sia possibile una lettura critica senza metodologia. A questo problema egli risponde, distinguendo, con Dámaso Alonso, Roman Ingarden e Jan Mukarovsky, vari livelli di lettura che vanno dalla lettura informativa a quella sistematica e critica (p. 9). Già con la prima lettura s'inizierebbe nell'esperienza la concretizzazione del testo letterario come oggetto estetico, da verificare poi con le successive letture sistematiche e critiche. L'intuizione dell'opera, che è frutto della prima lettura, dovrebbe essere decisiva ai fini della scelta della chiave metodologica da applicare. Il rimando all'intuizione è evidentemente ispirato da un certo scetticismo verso le pretese di scientificità avanzate dalle recenti metodologie semiologiche e socioletterarie, contro le quali egli oppone il valore dell'*ars combinatoria* dell'interprete individuale che affronta l'opera letteraria come un *architecteur averti*, disponendo di un ricco patrimonio di conoscenze storiche, culturali, sociologiche, psicologiche e letterarie (pp. 11 e 249).

La flessibilità dell'A. si manifesta nella trattazione effettiva della materia in avversione alla critica monocorde, come quella autonomistica o sociologica, accusata di preferire spesso allo sperimento della lettura l'applicazione di schemi aprioristici. Egli considera un difetto di alcuni autonomisti 'l'occuparsi delle parole sulla pagina senza preoccuparsi dell'opera totale di un autore o — orribile peccato mortale — dell'autore stesso' (p. 69). La critica autonomistica condurrebbe speso a 'prodotti irrilevanti, scritti senza alcuna ispirazione sul livello di una composizione in classe' (p. 73). Delle correnti metodologiche d'avanguardia riconosce d'altronde il valore di svecchiamento e di puntualizzazione di aspetti prima ignorati o trascurati. Molte delle affermazioni dell'A. avrebbero richiesto una più approfondita discussione.

La limitazione del tema dell'opera alla sola critica letteraria, con esclusione della teoria letteraria, risulta spesso un impedimento alla valutazione teorica dei singoli orientamenti critici. L'A. infatti, sottolineando l'apporto individuale del critico, considera la critica letteraria innanzitutto come una *praxis* che 'non miri a risultati generalizzabili' (p. 7) e 'che non debba essere l'applicazione di una teoria o di un programma' (p. 11). Anche accettando questa tesi, è evidente che la prassi critica moderna quasi sempre poggia su principi teorici impliciti o espliciti, per cui sganciare il discorso critico da quello teorico, anche in sede storiografica, sembra un procedimento troppo limitativo. In realtà l'A. fornisce parecchie informazioni anche sugli sfondi teorici dei critici, ma la mancanza di un'organica e ap-

profondita esposizione e discussione delle teorie rende il testo a volte troppo compatto.

È chiaro che l'A. abbia voluto evitare di dare al suo testo un'impronta accademica sia perché considera se stesso un critico-autore (p. 318 n. 83) sia perché intenda raggiungere un largo pubblico. Come critico della critica e come autore ha trovato in alcuni casi delle formulazioni acute, destinate a rimanere impresse. A proposito di G. H. M. van Huet, critico tradizionalista di buon senso, leggiamo: 'Egli salda, chiacchierando, con la massima facilità varie citazioni posate in saggi brani prosastici, inducendo lettori conservatori al cenno di assenso o a sonnacchiare. (...) Lo scopo delle considerazioni di Huet non sembra tanto quello di introdurre o giudicare libri e scrittori. Suo scopo sembra essere piuttosto arrivare, sulla traccia di pensieri e di citazioni, a formulazioni ben curate, destinate ad essere utilizzate a loro volta da altri signori letterati' (pp. 245-46). W. F. Hermans, scrittore premiato nel 1977 con la massima onorificenza letteraria, lo 'Staatsprijs' (premio di Stato), viene così definito: 'W. F. Hermans è un polemista che si occupa tra l'altro di quisquillie intorno, a riviste letterarie olandesi, che confonde autori con eroi di romanzi e che cerca di divertire i suoi lettori con trovate stilistiche a spese della reputazione di altri' (p. 212).

A parte il piacere della lettura, bisogna riconoscere i meriti dell'autore nell'offrire un profilo ricco di dati e di sfumature che potrà servire da guida attraverso un paesaggio culturale finora scarsamente esplorato.

J HENDRIK METER

G. PRAMPOLINI, *Grammatica teorico-pratica della Lingua Olandese*, con esercizi, conversazioni e dizionarietto, Milano, Ulrico Hoepli, 1928, ristampa anastatica, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976, pp. XI+322.

A poco meno di cinquant'anni dalla sua comparsa, in seguito ad una lodevole iniziativa editoriale, torna ora alla portata di un pubblico più vasto, un'opera importante e benemerita nel panorama non ampio degli studi dedicati in Italia alla nederlandistica. La *Grammatica* comparve nel 1928, un anno particolarmente promettente per le relazioni culturali italo-nederlandesi. Infatti, sempre nel 1928 terminò d'uscire un dizionario italiano-olandese d'una certa consistenza<sup>1</sup> e poco prima erano comparse due traduzioni della *Divina Commedia*<sup>2</sup>, per ricordare solo alcune fra le manifestazioni più signifi-

<sup>1</sup> B. Dentici, *Italiaansch Handwoordenboek*, Gouda, G.B. van Goor Zonen, I deel 1926, II deel 1928.

<sup>2</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia* in proza overgebracht en met een inleiding voorzien door H.J. Boeken, Amsterdam, Binger,

cative dei reciproci interessi fra le culture nederlandese ed italiana del tempo. A questo riguardo va subito osservato però, che a tali promettenti inizi non è poi corrisposto un seguito adeguato, per modo che dopo mezzo secolo paradossalmente si può affermare che quella del Prampolini e quello del Dentici restano rispettivamente l'unica *Grammatica*<sup>3</sup> e l'unico *Dizionario*<sup>4</sup>, almeno d'un certo livello, che sia possibile presentare in italiano, a chi voglia dedicarsi agli studi nederlandesi; per il resto esistono altre cose, ma si tratta di lavori meno impegnativi dei due poc'anzi ricordati.

Ciò non significa però che in Italia il nederlandese non sia studiato (è noto che essa è la lingua germanica che occupa il terzo posto nel mondo per numero di parlanti e al contempo rappresenta la terza lingua germanica studiata in Italia per il numero degli studenti, dei docenti e delle sedi universitarie interessate), ma si tratta di studi specialistici, spesso di ottimo livello, ma non utilizzabili ai fini della didattica che deve ricorrere a testi e vocabolari nederlandesi, inglesi, tedeschi, francesi, ossia deve passare attraverso la mediazione di altre culture tradizionalmente più informate ed impegnate per quanto concerne lo studio della cultura e della lingua delle Fiandre e dei Paesi Bassi.

Soprattutto, se non proprio solamente, in questa prospettiva appare evidente l'interesse per la ristampa d'un'opera vecchia di quasi mezzo secolo, vecchia quindi in un senso non puramente cronologico; però forse dotata ancora d'una qualche sua validità alla luce delle considerazioni generali poc'anzi esposte.

Nel mezzo secolo che intercorre fra il momento in cui scrivo e quello in cui la *Grammatica* apparve, la linguistica e la glottodidattica hanno fatto tali progressi e percorso tanta strada che la *Grammatica* non può non risultare superata in misura così vistosa da rendere problematici i motivi che hanno condotto alla ristampa. Oltretutto è da tener nel debito conto la relativamente veloce evoluzione del nederlandese, forse meno veloce di quella dell'inglese, ma sicuramente più veloce di quella dell'italiano e la riforma grafica ideata e varata nel frattempo. Sulla base di queste considerazioni appare chiaro che il carattere 'superato' del libro di cui ci occupiamo è

---

con varie edizioni delle tre cantiche dal 1907 al 1920; e soprattutto l'eccellente versione D. Alighieri, *De Goddelijke Komēdie vertaling in terzinen door A. Verwey*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1923.

<sup>3</sup> Ricordo d'aver avuto sott'occhio, qualche anno fa, un'edizione provvisoria d'una *Grammatica nederlandese* scritta da F. Messina *et al.*, edita a Roma per i tipi di Bulzoni, ma è passato del tempo senza che, a scienza mia, il lavoro sia stato completato e l'edizione definitiva sia apparsa.

<sup>4</sup> Esiste un *Italiaans Woordenboek* di A. Lankhout e J. E. Bas Backer, Zutphen, Thieme & Cie, 1967, ma per molti aspetti non rappresenta un progresso rispetto a quello del Dentici.

duplice nel senso che esso descrive uno stadio della lingua non più attuale e nel senso che lo descrive secondo schemi interpretativi 'vecchi'. D'altra parte ogni cosa e quindi anche ogni libro ha una sua propria collocazione, una propria tonalità nel tempo, per cui mettere in conto ad un libro del 1928 aspetti che appaiono negativi al momento attuale, sarebbe cosa del tutto infondata ed assurda. Le considerazioni da tener presenti invece, a mio giudizio, sono altre e possono essere identificate con le seguenti: innanzitutto la *Grammatica* deve essere analizzata alla luce delle considerazioni metodologiche valide all'epoca della sua elaborazione; poi deve essere valutata per il suo valore storico-filologico, in quanto fissa una fase linguistica del nederlandese attualmente superata e che, confrontata con la fase attuale della lingua, consente interessanti osservazioni sull'asse della diacronia e quindi utili ai fini d'una corretta impostazione del problema delle linee di sviluppo del nederlandese. Ma per uscire dal dominio delle considerazioni generali e preliminari, può essere opportuno passare ad una descrizione, sia pur sommaria, della *Grammatica*.

L'*Introduzione Filologica* (pp. 1-6) ricorda brevemente considerazioni di linguistica storica e comparata, non inopportune al fine di collocare nella giusta prospettiva la lingua nederlandese e i suoi dialetti; strano, a mio giudizio, è semmai l'aggettivo *filologica*, ora connotato in senso critico testuale, ma già allora specializzato in questa direzione, per una trattazione che definirei senz'altro *storica*. Il capitolo che si occupa di *Fonetica e grafia* (pp. 7-17), al cui proposito ora parleremo di *Fonematica e grafematica* (e la differenza, come è noto, è tutt'altro che nominalistica), va letto tenendo attentamente conto della confusione fra livello grafico e livello fonico, inammissibile ai giorni nostri, anche se, purtroppo, tutt'altro che sconosciuta a più d'una grammatica moderna; tale confusione, o meglio, assoluta mancanza di distinzione, era normale al tempo in cui l'A. si trova a scrivere, epoca in cui gli studi fonologici, già avanzati e che proprio allora gettavano le basi della fonologia moderna, erano però confinati a domini specialistici, mentre le grammatiche s'attenevano generalmente a criteri tradizionali e sostanzialmente empirici. A questo proposito è interessante notare l'impiego, da parte dell'A., d'una terminologia decisamente 'impressionistica' come riguardo a *g* (p. 9), di cui si parla come d'un « suono gutturale quasi aspirato, tra il sibilo ed il raschio », per indicare il carattere spirante e velare del fonema in questione che noi rappresenteremmo con /χ/. Così anche l'opposizione fra *g* e *ch* (*ibidem*), ossia fra /γ/ e /χ/ che è fondata su un rapporto 'sorda sonora', viene definita di maggiore 'intensità', concetto vago ed indeterminato e che comunque fa pensare piuttosto alla situazione delle geminate italiane. E poi l'opposizione 'sorda sonora' per le sibilanti *s* e *z*, viene descritta come rapporto fra 'forte' e 'dolce'.

Segue poi un *dizionario sistematico*, ossia un piccolo vocabolario, in cui le parole sono raccolte in XV gruppi a seconda della sfera di significati alla quale, molto approssimativamente, secondo l'A. afferiscono. È chiaro che qui, così come negli elenchi lessicali contenuti in ognuna delle XXVIII lezioni in cui è ripartita la materia della *Grammatica*, non troveremo né una teoria formalizzata del 'campo semantico' né una presenza e un ordine dei lessimi che, in qualche modo, tengono conto degli indici di frequenza, per cui accanto a parole d'altissima frequenza come *brood* 'pane' (p. 22), nello stesso elenco, troviamo parole d'uso estremamente raro come *zwezerik* 'animelle di vitello' (p. 24) e così *keizer* 'imperatore' (p. 32) accanto a *regeering* 'governo' (p. 33), ma la considerazione degli indici di frequenza era cosa del tutto estranea alla cultura del tempo.

Le XXVIII lezioni, nelle quali si articola la parte morfo-sintattica della *Grammatica*, seguono ordini e collocazioni consolidati da tradizioni plurisecolari e familiari quindi a chiunque abbia studiato una lingua classica o straniera attraverso grammatiche d'impostazione tradizionale: l'articolo (pp. 38 e sgg.), il sostantivo (pp. 47 e sgg.), il verbo (pp. 58 e sgg.), l'aggettivo (pp. 68 e sgg.), il pronome (pp. 76 e sgg.), l'aggettivo dimostrativo (pp. 86 e sgg.), le irregolarità nella formazione del plurale (p. 104 e sgg.), i numeri (pp. 112 e sgg.), gli indefiniti (pp. 123 e sgg.), la composizione verbale (pp. 131 e sgg.), la composizione nominale (pp. 152 e sgg.), le locuzioni prepositive (pp. 201 e sgg.), le congiunzioni (pp. 211 e sgg.), l'uso dei tempi e dei modi del verbo (pp. 230 e sgg.), l'ordine delle parole (pp. 239 e sgg.), le osservazioni sui casi (pp. 255 e sgg.), più osservazioni morfo-sintattiche d'importanza minore. Contestare criteri simili di distribuzione e di presentazione sarebbe del tutto fuori luogo, perché comporterebbe la proiezione di categorie interpretative attuali su una *Grammatica* pensata e redatta cinquant'anni fa, quando certe acquisizioni linguistiche, ormai largamente generalizzate, quali l'esatta distinzione fra fatti grafemati e fatti fonemati, o un'analisi secondo modelli accuratamente formalizzati del lessico, cominciavano a ricevere una prima imposizione scientifica, come si è già detto. Un'analisi condotta da un punto di vista metodologico rigoroso distruggerebbe scientificamente questa *Grammatica* e con tutta probabilità la gran parte di quelle scritte a quel tempo per gli stessi scopi, ma sarebbe una 'distruzione' fin troppo facile ed ingiustificata sul piano storico-culturale. È più giusto, e presenta inoltre un maggiore interesse, sottolineare come certe osservazioni dell'A. desunte dagli studi e dalle analisi della lingua del tempo, abbiano poi trovato conferma nella successiva evoluzione della lingua nederlandese. Per limitarci nell'esemplificazione a pochissimi casi, mi riferirò a fatti del tipo di quelli descritti alla p. 10, laddove alla grafia *sch* si dice che in fine di parola corrisponde la fonica /s/;

ebbene la riforma grafica ha semplificato il complesso grafico, notoriamente antiquato, e per *Nederlandsch* si scrive ora *Nederlands*. Ancora alle pp. 50-51 si discutono le declinazioni dei sostantivi e si nota come le forme analitiche con *van* e *aan* affianchino le forme sintetiche del genitivo e del dativo e poi si afferma coerentemente che « non è eccessivo dire che nella lingua parlata tutte le terminazioni (come nell'inglese) sono fuori uso »; alla luce degli sviluppi successivi della lingua, si constata che quelle che al tempo dell'A. erano delle tendenze sono ora delle realtà consolidate.

Quanto ad una possibile analisi puntuale del lavoro, rilievi consistenti da fare propriamente non ce ne sono, tolti qualche svista e qualche errore, però di carattere marginale, in quanto la *Grammatica* presenta dati di fatto su cui tutti convergono ed ha volutamente un carattere descrittivo, più che esplicativo, rivelando però una buona conoscenza della lingua descritta, malgrado le già ricordate sviste ed inesattezze, tali però da non compromettere il quadro generale.

Sarebbe eventualmente da ridefinire il titolo che suona *Grammatica teorico-pratica*, laddove invece aspetti propriamente teorici non emergono, salvo marginali e circoscritte osservazioni linguistiche, peraltro costantemente mantenute in superficie, che in sostanza non intaccano il tono pratico e didattico di tutto il libro. Certo che una riflessione s'impone: l'A. non è un linguista, né si pone problemi propriamente linguistici, perché in questo caso avrebbe recepito diversamente le indicazioni che, al suo tempo, dalla linguistica provenivano, soprattutto sul piano fonetico-fonologico, e che potevano essere utilizzate nella elaborazione d'una *Grammatica*. Infatti è noto che proprio i Paesi Bassi degli anni venti rappresentavano uno dei paesi all'avanguardia in tutt'Europa per gli importanti studi che per esempio sul piano fonetico-fonologico avrebbero poi contribuito in misura determinante a rivoluzionare i metodi e gli obiettivi dell'analisi linguistica<sup>5</sup>. In ogni caso, sia per la distanza cronologica-culturale di mezzo secolo, distanza astronomica nell'orizzonte della linguistica, che la separa dalle grammatiche dei nostri giorni, sia per l'evoluzione del nederlandese e la riforma grafica varata nel

<sup>5</sup> Notevoli fra gli altri: R. Dijkstra, *Holländisch. Phonetik; Grammatik; Texte*, Leipzig, Teubner, 1903; H. Zwaardemaker-L.P.H. Eijkman, *Leerboek der Phonetiek*, Haarlem, Bohn, 1928; ma anche A. De Groot, *Zum phonologischen System des Nordniederländischen*, « Donum Natalicium Schrijnen », Nijmegen-Utrecht, 1929, pp. 549 e sgg. e dello stesso autore *Phonologie und Phonetik als Funktionswissenschaften*, « Travaux du Cercle Linguistique de Prague », 4 (1929), pp. 116-47, che malgrado siano datati posteriormente alla *Grammatica* affondano le radici in tutta una serie di studi e ricerche, dibattiti e discussioni largamente noti e diffusi a quel tempo.

dopoguerra, la *Grammatica* si presenta al momento come un libro praticamente inutilizzabile per gli scopi quasi esclusivamente didattici per i quali fu scritta. Dire questo però non significa negarle ogni valore, quanto affermare che essa può averne oggi un altro, valore che l'A. al momento della sua elaborazione non poteva certo prevedere ed è un valore storico-filologico: in primo luogo quale esempio d'analisi sincronica d'una fase linguistica a noi ormai non più accessibile direttamente ed in secondo luogo, come esempio d'una tecnica di descrizione linguistica, superata ai giorni nostri, ma che negli anni in cui la *Grammatica* fu redatta, trovava una sua giustificazione storico-metodologica e più d'un aggancio con la cultura linguistico-filologica del tempo, per cui essa ora si presenta come un testo capace d'illustrare, nei suoi limiti, sia un momento dell'evoluzione storica del nederlandese, sia una fase della storia della linguistica.

FRANCO IVAN NUCCIARELLI

MANFRED WOLF, *Albert Verwey and English Romanticism. A comparative and critical study with original translations*, B. V. De Nederlandsche Boek-en Steendrukkerij v/h H. L. Smits, 's Gravenhage 1977, pp. 151.

È noto quanto il Movimento dell'Ottanta olandese debba alla poesia romantica inglese per recuperare il ritardo letterario causato dal lungo persistere della tradizione classicistica. Per spezzare il prestigio della dizione retorica in poesia il cenacolo poetico, che nel 1885 si diede un organo nella rivista *De Nieuwe Gids* (La nuova guida), si rifaceva alla lezione formale di Wordsworth, Keats e Shelley. Dalla traduzione dell'*Hyperion* ad opera di Willem Warner Van Lennep (1879) ai poemi mitologici di Willem Kloos, Herman Gorter e Albert Verwey vi è una continuità poetica che va oltre l'imitazione formale, segnando una ripresa di motivi che accomunano la seconda generazione romantica inglese ed i maggiori rappresentanti della rinascita letteraria olandese del fine di secolo. La fortuna della poesia romantica inglese già varie volte è stata oggetto di studio da quando G. Dekker per primo esplorò questo campo d'indagine<sup>1</sup>.

La particolarità dello studio di Manfred Wolf è che non mira tanto ad accertare la ricezione della poesia romantica inglese quanto l'affinità di fondo di alcune tematiche. Il suo interesse s'iscrive più

<sup>1</sup> G. Dekker, *Die invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die negentiende eeu*, Groninga 1926.

nell'indirizzo della *Geistesgeschichte* che della comparatistica specificamente letteraria, anche se di questa, quando e ove occorre, non disdegna né i metodi né i risultati. Egli cerca di individuare, sulla traccia di C. de Deugd<sup>2</sup>, soprattutto la matrice metafisica del romanticismo inglese e di quello olandese. In tale prospettiva l'opera di Albert Verwey (1865-1937) risulta particolarmente adatta, essendo espressione non solo di una sensibilità romantica ma innanzitutto di un pensiero organicamente idealistico che nei suoi sbocchi supera i limiti del tardo romanticismo<sup>3</sup>.

Nell'introduzione allo studio l'A. giustifica il suo metodo come un tentativo di superare una comparazione di tipo positivistic per diventare indagine della forma poetica interna. È chiaro che una siffatta indagine trascenda i limiti del metodo empirico e debba basarsi su uno sforzo di immedesimazione intuitiva. Di qui le riserve verso alcune parti di questo studio, in cui l'interpretazione comparatistica sembra scarsamente convalidata dai testi.

Non si può negare all'A. una grande capacità di compenetrazione del clima poetico del romanticismo, entro il quale ha cercato di delineare gli atteggiamenti e le sensibilità individuali. In alcuni casi è riuscito a stabilire tra vari atteggiamenti particolari un'effettiva affinità nell'elaborazione di tematiche o motivi simili. Le singole interpretazioni di componimenti di Albert Verwey sono state inserite nel quadro della dialettica spirituale tipica di questo rappresentante della svolta verso una poesia 'spirituale' (opposta a quella impressionistica). Tale dialettica non è vista come un processo cronologicamente fasato, ma piuttosto come una continua e oscillante esplorazione della realtà interiore. Gli incontri con la poesia inglese sono determinati da una linea evolutiva ideale che va dall'opposizione tra io e realtà esterna alla scoperta dell'unità del reale attraverso il potenziamento dell'immaginazione che rende possibile la conciliazione delle antinomie metafisiche tra particolare e universale, finito e infinito, mutevole ed eterno. Nella fase tetica di questo processo l'A. scorge analogie tra il poema *Cor Cordium* (1885) di Verwey e l'*Hymn to Intellectual Beauty* (1816) e l'*Epipsychidion* (1821) di Shelley, tra le poesie *Bede* (Preghiera, 1915) e *Cirkelloop* (Ciclo, 1904-1907) e l'*Ode to the West Wind* e, infine, tra *De Leeuwerk* (L'allodola) e *To a Skylark* (1820). I parallelismi più convincenti sembrano quelli con l'*Hymn* e con *To a Skylark* che si basano su elementi verificabili nei testi. Questi mancano invece nei confronti tra *Bede* e *Cirkelloop* da una parte e l'*Ode* dall'altra (pp. 16-33). Infatti, non solo le qualità poetiche delle poesie confrontate sono molto diverse —

<sup>2</sup> C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*, Groninga 1966.

<sup>3</sup> Ved. a proposito J. Kamerbeek, *Albert Verwey en het nieuwe classicisme*, Groninga 1966.

quelle di Shelley plastiche, quelle di Verwey astrattive —, ma anche le tematiche risultano differenti: l'*Ode* concerne il rapporto tra poeta e ispirazione, mentre *Bede* e *Cirkelloop* trattano rispettivamente l'unione mistica e il significato ultimo dell'universo. Solo astraendo dalla concretezza testuale, si riesce a cogliere i nessi ideali che l'A. intravede ma che in realtà restano piuttosto vaghi (cf. pp. 23-29).

Anche in altri punti si fatica a trovare il punto d'incontro tra le poesie messe a confronto, così per quanto riguarda *I wandered lonely as a cloud* (1804) di Wordsworth e *Het Duinbos* (Il bosco nelle dune, 1903) e *Droomtij* (Stagione di sogno, 1916) e *Op de duintop* (In cima alla duna, 1924), che serve ad argomentare più la concezione dell'unità del cosmo e la trasformazione poetica del reale che a stabilire precise affiliazioni testuali. Queste per fortuna non mancano del tutto, come testimonia il confronto tra *A Complaint* di Wordsworth e *De verstopte bron* (La fonte nascosta/ostruita, 1924), elaborato con perizia interpretativa. È indubbio che Verwey riconoscesse in Wordsworth un'anima particolarmente affine, ma, come nel caso di Shelley, questa affinità è più filosofica che poetica. Sul piano teorico vi era tra questi un'identità di vedute nel riconoscimento della natura come fonte prima dell'ispirazione poetica (cf. p. 39), ma nella realtà della poesia Verwey resta molto lontano da Wordsworth per il suo stesso carattere cerebrale. Sia sul piano stilistico che su quello tematico Verwey ha tenuto presente la lezione di Wordsworth, ma nel processo creativo i loro punti di partenza erano opposti: il primo partiva dallo spirito per riconoscere l'unità del visibile, il secondo dalla natura per intuire in essa la sostanza spirituale. L'A. giustamente si guarda dall'affermare che Verwey avesse acquistato le sue idee da Wordsworth (p. 40), descrivendo i contatti tra i loro mondi poetici piuttosto come *intersezioni* (cf. p. 57), che egli è riuscito alcune volte a stabilire anche sul piano testuale.

Nell'esame delle affinità tra William Blake e Verwey (pp. 61-81), l'A. ribadisce giustamente l'importanza del fattore immaginativo nelle loro teorie poetiche e nella loro opera. Pur nella diversità dei temperamenti Verwey condivideva con Blake la fede nella immaginazione come facoltà intuitiva e creativa. Sembra convincente la tesi dell'A. secondo cui fosse proprio la scoperta di questa facoltà a permettere al poeta olandese di superare il proprio egocentrismo e di ristabilire un contatto con la realtà esterna. Tuttavia la distanza tra queste due figure poetiche era ancora maggiore di quella tra Verwey e Wordsworth, mancando a Verwey l'ispirazione rivoluzionaria e la sensibilità apocalittica di Blake. I loro rapporti letterari si limitano per questo ad alcune intersezioni riguardanti la fede nel valore terapeutico della parola (in *A Poison Tree* e *Mijn Zwijgen* [Il mio silenzio], cf. pp. 62-64) e la convinzione della stoltezza di chi tenta di trascendere i propri limiti (in *Ah! Sunflower* e *Topzieke Rups* [Bruco preso dalla vertigine sulla cima]). Il poeta olandese sembra abbia

ripreso in queste poesie i motivi blakeani più per il loro carattere sapienziale che per un senso di intima affinità. L'accostamento tra *Songs of Experience* (1794) e *De Gelieven* (Gli amanti 1924) per il comune motivo della contestazione dell'autorità paterna (pp. 70-72) porta di nuovo ad un'affiliazione più psicologica che testuale.

Nella fase sintetica del pensiero poetico di Verwey, in cui l'eterno si fonde col momentaneo e la 'forza nascosta' con la realtà visibile, l'A. scorge una particolare affinità con le ultime poesie di Shelley, l'*Epipsychidion*, *With a guitar, to Jane*, *To Jane: the invitation* e *Lines written on the Bay of Lerici* (1822), sottolineandone l'intuizione dell'armonia cosmica e dell'eterno (pp. 83-92), comune anche al Verwey maturo. Sul significato di *Epipsychidion* Verwey si è espresso in un suo commento critico, considerandolo come la celebrazione dell'anima sorella. L'A. seguendo questa traccia, scopre questo motivo in *Het Lied van de Erkenntenis* (Il canto del riconoscimento, 1922), mentre il motivo della continuità dell'essere, tipico di *To Jane*, è individuato in *De Metgezel* (Il compagno, 1932). L'affinità anche di questi componimenti è più ideale che testuale e non permette conclusioni circa l'effettiva presenza delle poesie inglesi in quelle olandesi.

I rapporti positivi con la poesia di Keats si limitano alle prime espressioni poetiche di Verwey e riguardano soprattutto aspetti tecnici. Dopo il superamento della fase egocentrica Verwey respinse il messaggio poetico di Keats come troppo esclusivamente estetico.

La lettura di questo studio sui rapporti tra il caposcuola dell'idealismo poetico olandese e la poesia romantica inglese non risulta sempre facile per il carattere spesso sfuggente degli accostamenti testuali. L'impressione di una mancanza di precisione è rafforzata dal rifiuto, almeno parziale, del metodo cronologico (p. 95) e dal modo di citare le poesie di Verwey, avulse dal contesto. Questo procedimento suscita perplessità soprattutto perché applicato all'opera di Verwey dal carattere notoriamente ciclico e piuttosto rigidamente strutturato.

A parte i rilievi metodologici avanzati, non si può non apprezzare lo sforzo di penetrazione compiuto nel tentativo di cogliere l'essenza dei diversi mondi poetici esaminati. Felice appare spesso l'interpretazione parafrastica di singoli componimenti e parimenti pregevoli sono le traduzioni in inglese di alcuni componimenti significativi di Verwey, aggiunti in appendice.

Nel suo insieme questo studio possiede un carattere spiccatamente personale, testimoniando una viva ammirazione per il mondo poetico di Verwey che a lungo ha sofferto di disattenzione, ma la cui importanza letteraria non va sottovalutata.

J. HENDRIK METER

PÄR HELLSTRÖM, *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdikning*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 3. Uppsala, 1976, pp. 336.

Il libro di Hellström colma, in piena coscienza, una vistosa lacuna negli studi su Ekelöf, che mostrano fortunatamente di voler diventare sistematici. È infatti la prima monografia sui difficili libri della linea 'antipoetica' (*Strountes*, 1955, « Sciocchezze » [con grafia francesizzante]; *Opus incertum*, 1959, *En natt i Otočac*, 1961, « Una notte a Otočac »). Libri sconcertanti, fin dalla loro apparizione, per il pubblico, imbarazzanti a lungo per la critica, spiazzata per la mancanza di categorie di riferimento, oltre che irritata dalle dissonanze e dalle ispidità. La monografia ha ancora molti connotati della tradizionale dissertazione accademica. Non si fa interpretazione organica di testi né a *reader's guide*, concede alcune parentesi alla ricostruzione biografica e documentaria (francamente di scarso interesse in questa sede), si impegna soprattutto in questioni tematiche, di storia delle idee, di fonti: e quindi usa frammenti lirici e prosastici molto più come pezzi d'appoggio che riconoscendo l'interesse autonomo dei testi da cui li trae. Ma è un libro colto, di ampio respiro, coraggioso per la vasta portata degli obiettivi che si propone. Ha il pregio di mettere in valore, scandagliandola, la complessa fisionomia di queste raccolte, di dimostrare interessi (nella terza parte) non solo comparatistici, ma per il genere, per il gusto, per la poetica, per la composizione: per problemi cioè tuttora scarsamente sentiti dalla critica svedese. Fra i suoi meriti sta ancora il larghissimo ricorso alla documentazione inedita di mano di Ekelöf, dagli abbozzi lirici alle riflessioni teoriche alle lettere<sup>1</sup>, che gli permette (fra l'altro) di modificare radi-

<sup>1</sup> Il vasto *Nachlass* inedito di Ekelöf è conservato alla Biblioteca Universitaria di Uppsala. Spingendo oltre l'indagine impostata da Hellström, è possibile aggiungere al suo elenco di testi conservati in una prima stesura, di epoca molto precedente la pubblicazione, almeno *Helvetet kan inte nå hedningarna* (OI) e *Det är lidandet som skapar* (ENiO) (cfr. cartella *Tidiga mss.*); e forse *Sant att öknen är bitter* (OI) se, come sembra, è vecchia la lunga *Det mänskligt mest förnedrande är makten*, in *Opublicerade dikter*. Ma tutta la questione in realtà è impostata in modo viziato, per la scarsa sensibilità di Hellström (evidente soprattutto nel terzo capitolo) ai problemi che pone il processo variantistico. Che significa infatti affermare che « 28 testi, in totale, sono almeno di cinque anni più vecchi, spesso molto più vecchi » delle raccolte in cui vengono inseriti (p. 14), se non si è stabilito in via preliminare che cosa si intende per testo? La prima redazione? E se, come accade spesso, si tratta solo di uno spunto, di un abbozzo entro componimenti di tutt'altro tipo e respiro? L'ultima redazione, che sviluppa e rifonda i significati di quell'abbozzo? Riscrittura o scrittura? E le redazioni in mezzo?

calmente la cronologia comunemente accettata. Almeno il 19%, dimostra Hellström, e non il 2% dei testi che compongono le raccolte risale a fasi produttive anteriori, spesso di gran lunga anteriori alla pubblicazione (p. 14). Un fatto che costringe a risalire a particolari disposizioni teoriche: una concezione 'aperta' dei testi che discende da Mallarmé e Valéry, un progetto, per queste raccolte, in cui anche i contrasti di tempo, di tipologie, di stili devono svolgere una funzione essenziale. E sta fra i meriti del libro il panorama di larghe letture che lo fonda, dai classici di tutte le epoche alla migliore saggistica europea (Lovejoy, Collingwood, Kayser...), alle grandi fonti del pensiero orientale, indiano buddista taoista.

Per stima verso l'autore, oltre che per l'importanza oggettiva dei temi da lui affrontati, mi auguro che problemi e conclusioni qui proposti suscitino una discussione non accademica, ma di merito. E quindi tenderei a non curarmi troppo (come fa B. Landgren, in « Samlaren » 1977) del disegno senz'altro rilassato del libro, per considerarne invece le tre sezioni studi pressoché autonomi, di impianto molto differente fra loro (una ricerca tematica, una di storia delle idee, una terza di generi letterari e di poetiche). Mi interessa molto di più, per esempio, discutere il presupposto da cui i saggi si muovono: l'unità strutturale, e non la semplice affinità, fra i tre libri di Ekelöf che seguono la stessa « linea antiestetica, a tratti antipoetica »<sup>2</sup>. Di una vera e propria 'trilogia di *Strountes*' parla Hellström, calcando a ritroso la definizione che Ekelöf aveva dato dei suoi ultimi libri di poesia, mitici mistici orientaleggianti, le « tre arcate del rudere *Dīwān* »<sup>3</sup>; e preferisce perciò adottare la periodizzazione proposta da Brandell (1967) contro quella di E. Hj. Linder (1966). Ha ragione, credo, ma la questione è piuttosto complessa. La novità di *Strountes* non consiste infatti tanto nel largo spazio lasciato alle 'grottesche': genere con molti precedenti presso lo stesso Ekelöf e in Europa (cfr. pp. 264 sgg.); ma piuttosto nell'impianto originalissimo che alterna « in antifona » — dopo aver superato tormentosi problemi compositivi — componimenti di generi molto diversi e contrastanti fra loro: il grottesco, appunto, ma poi il meditativo-gnomico, l'impressionistico, i frammenti prelevati dalla realtà extraletteraria (*poesi i sak*, poesia di cose), simili ai *papiers collés* dei cubisti; e, a partire da *Opus incertum*, la speculazione nichilistica.

La concezione del testo poetico come un « muro, costituito dalle relazioni fra pietre di diverso colore, peso, forma » (*Diktens medel och mål*, 1933) preesiste del resto, in Ekelöf, di molto alla sua attuazione programmatica nei 'frammenti di muro romano' *Opus*

<sup>2</sup> *Argument* a ENiO.

<sup>3</sup> *Postscriptum* a VtU.

*incertum* e *En natt i Otočac*. *Strountes* si salva così dall'etichetta di raccolta di transizione cui altrimenti non sarebbe sfuggita, stilisticamente composita com'è; rovescia anzi vittoriosamente quell'etichetta, facendo della sua articolata contraddittorietà interna un manifesto poetico e una figura del mondo e della cultura (*Konsten och livet*, 1934: «konsten har blivit en livsåskådning»). Tuttavia il carattere sperimentale della raccolta è ancora molto evidente: nei residui di 'maniere' precedenti (lo stile nominale concentrato, un simbolismo ermetico di tipo 'quarantista', l'abbondanza di aggettivi e di participi presenti), nelle compiacenze attardate per improvvisazioni di tipo goliardico, nelle insistenze decorative o sentimentali.

Tutt'altro che da risolvere alla svelta è inoltre la questione dei rapporti fra le raccolte e l'*Elegia di Mölna* (*En Mölna-Elegi*, 1960). Il poemetto, uscito negli stessi anni dopo una gestazione quasi ventennale, è come si sa una delle opere di Ekelöf più importanti e certamente la più densa tematicamente e la più ambiziosa (cfr. *Anteckningar till En Mölna-Elegi*, nel postumo *Lägga patience*, 1969). Hellström ricorda come sia ricca la serie dei frammenti concepiti per l'*Elegia* e trasmigrati poi definitivamente in *Strountes*, *Opus incertum*, *En natt i Otočac* (pp. 12, 252) e sottolinea alcuni dei molti richiami. Ma non dice come nell'*Elegia* si sviluppi con grande respiro la stessa concezione circolare e concentrica dell'esistenza, lo stesso movimento in spirale, ciclico, della storia e del tempo (si ricordi che di Vico si era già servito Joyce in *Finnegans Wake*), la stessa indeterminatezza del soggetto, diviso e partecipe dell'altro da sé, che fondano — in accezione più implicita e più problematica — le liriche ideologiche della 'trilogia'. Si tratta evidentemente di concezioni che risentono del clima culturale comunemente europeo: psicologia della *Gestalt* e psicanalisi, fenomenologia, Heidegger, il non dimenticato Kierkegaard; il problema dell'individuo e delle masse, il dibattito sull'umanesimo e sulla fine della cultura 'occidentale'; bergsonismo e spazio curvo; filosofia della storia, filosofia del linguaggio. Un complesso ideologico eccezionalmente intricato, anche se si decide a priori di non tener conto di filoni di pensiero fondamentali per la comprensione del clima novecentesco, ma poco pertinenti nel caso di Ekelöf, come l'idealismo e il marxismo.

Per questo appare fragile e unilaterale la dimostrazione, che Hellström intraprende nel primo saggio (*Jag tror på detta liv*, «Credo in questa vita», pp. 17-105), di come si sviluppi nell'opera di Ekelöf fino agli anni Cinquanta il cosiddetto 'senso della vita'. Hellström mutila, in modo piuttosto arbitrario, la formula nota e ambigua di *Det omöjliga* in ENiO («det omöjligas konst / av livskänsla och självutplåning / samtidigt» «l'arte dell'impossibile / senso della vita e allo stesso tempo autoeliminazione»); isola cioè

uno dei due corni dell'opposizione per identificarlo con 'l'altra' faccia di Ekelöf, «positiva, sorridente, semplice e senza pretese» (p. 15). Già l'assunto è curiosamente moralistico, discendendo come fa da un giudizio di merito e teso com'è ad assolvere lo scrittore da accuse implicite di intellettualismo, ermetismo, negatività. Ma soprattutto mi sembra procedura arbitraria, dato che il significato di un simbolo o di un tema può chiarirsi solo all'interno dei testi, sulla base dei collegamenti e delle opposizioni ad altri temi e altri simboli, pescare indifferentemente nell'opera edita e in quella inedita, nella lirica come negli appunti o nei saggi, una congerie di frammenti che vanno dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, a documentazione di una serie (non di un sistema) di *topoi* rientranti a vario titolo nel complesso che Hellström intitola 'senso della vita'. Monismo esistenziale e ostilità alle strutture socioeconomiche moderne, rivalutazione dei sensi e della concretezza quotidiana, nostalgia di un modo di vivere secondo natura. Con molta finezza Hellström accosta (e subito dopo ne scosta, per evitare passi falsi e identificazioni insostenibili) quello che ritiene il percorso ideologico di Ekelöf al futurismo al surrealismo a Rimbaud Lawrence Thoreau a Freud al Nietzsche di *Zarathustra*; mette in rilievo il superamento di ogni tentazione profetica, la difesa delle tradizioni culturali, il senso della storia, le distanze prese dai diversi vitalismi e primitivismi, considera — giustamente — solo apparente l'antiintellettualismo di quei *topoi*, di quegli atteggiamenti. Ma poi cade nella trappola (forse inevitabile dato il suo assunto) di vedere nei *Tänkedikter* di OI l'elogio di una «vita goduta senza complicazioni» (pp. 86 sgg.); nei ricorrenti motivi animalistici l'esaltazione dello spontaneo e del 'selvaggio' contrapposto alla civiltà urbana e alla sua violenza sulla natura (ma le sofferenze degli animali sono rappresentate regolarmente entro culture arcaiche, precapitalistiche, esaltate per altri versi come quelle mediterranee!); nel superamento dei dualismi ontologici e culturali mediante formule come *kroppssjäl* e *tänkehjärta* («animacorpo» o «psicosoma», «cuore pensante»: cfr. «a naked thinking heart» in Donne) una critica radicale alla civiltà occidentale moderna (v. la citazione di Forster) che porterebbe naturalmente a sostituirvi categorie tratte dalle culture orientali e particolarmente dal taoismo (II capitolo).

A me sembra invece che tutti questi spunti (ripeto, difficilmente isolabili come tali, dato che rientrano ognuno in un complesso di relazioni variamente articolato) dimostrino soprattutto un'estrema attenzione ai movimenti nel sistema culturale contemporaneo, all'interno del quale e non contro il quale (si pensi alla sua concezione del passato come patrimonio comune) Ekelöf assesta e risistema nel tempo una sua visione dell'esistenza inconfondibile, ma tutt'altro che elementare e riassumibile in formule. Critica al sistema sociale e ideologico di tradizione occidentale, certo, ma che

passa per categorie e per modi anch'essi riconoscibilmente occidentali, per il larghissimo dibattito, in epoca 'posteuropea' (Lichtheim)<sup>4</sup>, sulla crisi del pensiero europeo, dei sistemi artistici, religiosi e logici che vi si fondano, degli schemi organizzativi socio-economici che ne discendono. Così, non di nostalgie per una vita semplice e senza conflitti si tratta, ma della rivalutazione dell'esistente operata da Husserl, dell'« esserci-nel-mondo » e del « prendersi cura del tempo » su cui Heidegger scrisse in *Sein und Zeit* pagine straordinarie. D'altra parte la biologia e la fisica elaborano grandi sintesi che riconducono a unità le antiche dicotomie fra mondo organico e inorganico, fra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande. Il vuoto, gli atomi e le loro combinazioni su cui riflette Ekelöf sono allo stesso tempo quelli di Democrito e di Lucrezio (Hellström pp. 103-5) e quelli che la macro- e microfisica moderna inserisce nello spazio-tempo.

Che i confini del soggetto non siano stabili, che la coscienza « non faccia più da argine alla caotica realtà da organizzare » l'aveva imparato dalla fenomenologia anche Eliot<sup>5</sup>. La sofferenza degli animali è figura della costrizione dell'individuo (Merleau-Ponty: « le corps est pris dans l'étoffe du monde mais le monde est fait de l'étoffe de mon corps »). Da Kierkegaard, ininterrottamente vivo in Scandinavia, non solo Ekelöf aveva imparato « la singularité irréductible de tout homme à l'histoire... et la contemporanéité transhistorique des morts et des vivants »<sup>6</sup>. « I veri individui del nostro tempo » (scrive per esempio Horkheimer nel 1947<sup>7</sup>) « sono i martiri che passano attraverso inferni di sofferenze e di degradazione nella loro lotta contro la conquista e l'oppressione ». Infine, la riconciliazione del corpo e dell'anima, delle sensazioni e del pensiero è una risposta al dibattito occidentale sulle cosiddette 'due culture', sulla spaccatura sempre più profonda fra scienze naturali e scienze umanistiche. Dibattito che sarebbe esploso presso il grosso pubblico qualche anno più tardi (Snow, Leavis; 1961, 1962, 1965); ma che poteva avere interessato Ekelöf soprattutto nella versione filosofico-letteraria che ne aveva dato Eliot molto tempo prima, proponendo il recupero di un universo poetico totale (*Selected Essays*, New York 1932, p. 247: « a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling ») in grado di superare la 'scissione della sensibilità' verificatasi dal Settecento in poi.

<sup>4</sup> G. LICHTHEIM, *Europe in the Twentieth Century*, London 1972.

<sup>5</sup> V. per esempio A. SERPIERI, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna 1974.

<sup>6</sup> J.-P. SARTRE, *L'Universel singulier*, negli atti del convegno internazionale *Kierkegaard vivant*, Paris 1966, p. 61.

<sup>7</sup> *Eclipse of Reason*, New York, p. 115 della tr. it. (Torino 1969<sup>2</sup>).

Ancora: credo che il cosiddetto 'primitivismo' di Ekelöf (un concetto che Hellström giustamente ridimensiona, pp. 75 sgg.) risenta, più ancora che dei celebri modelli letterari qui indicati, delle teorie dell'arte cubiste, e poi di Kandinskij<sup>8</sup> e di Klee, del diffuso sforzo delle avanguardie di fare *tabula rasa* dei codici espressivi e rappresentativi stratificatisi nel tempo. Le riflessioni teoriche inedite di Ekelöf sono dense di riferimenti alle arti visive, all'essenzialità 'prelinguistica' (Argan) delle forme proposte per esempio da Brancusi; fra le opposizioni su cui si regge la sua critica della civiltà industriale, la coppia « originario/lavorato » (Printz-Påhlson) appare la più radicata e la più produttiva. Questo permette di rendersi conto come anche in Ekelöf il recupero di una semplicità e integrità primitiva sia operazione evidentemente colta, dedotta da una ricca serie di esperienze ugualmente 'letterate'.

Le mie sono indicazioni coscientemente disordinate, lontanissime dall'essere esaurienti. Intendono solo mettere in rilievo quanto debba essere complessa una ricerca storico-ideologica e avanzare qualche dubbio sulla tesi che Hellström svolge nel secondo capitolo (pp. 111-201, anch'esso con respiro di saggio a sé). Deluso e aspramente critico delle soluzioni avanzate dalla cultura occidentale, Ekelöf adotterebbe, del taoismo, le proposte di conciliazione degli opposti (influenzato dal taoismo sarebbe così anche uno dei suoi temi più centrali, il « terzo lato » della vita, il « någonting annat »), la spoliatura dell'identità, un'ideologia di « semplicità, di sensualità, di amore per la vita spontanea ed elementare, di liberazione dell'individuo dalla violenza del potere » (p. 199). Ora, a parte il fatto che Ekelöf dichiara (nei *Kommentarer* inediti) di non essere stato influenzato da questo o quel movimento, ma di essersi mosso sempre entro le proprie congenialità, io non farei come Landgren questione di insufficienti prove esterne o interne addotte da Hellström per documentare un influsso taoistico (superiore o no che sia a quello dal buddismo: quali testi si possa dimostrare incontestabilmente che Ekelöf abbia letto, e in quali traduzioni). Ma invece tornerei ad insistere sulla necessità di una visione articolata di questi problemi. Non dimentichiamo che i diversi e ricorrenti orientamenti (mi sembra, a proposito, superflua la rassegna che Hellström fa delle varie febbri per la Cina dal Settecento in poi) sono interpretazioni proposte dalla cultura occidentale, rispondono alle sue mutevoli curiosità e ai suoi bisogni, si sviluppano secondo le sue categorie. Vanno perciò tenuti distinti

<sup>8</sup> La coincidenza, stabilita nel celebre saggio di Kandinskij *Über die Formfrage* (1912), fra « grande astrazione » e « grande realismo » sul piano dell'esperienza interiore, sembra ispirare molto da vicino un aforisma giovanile di Ekelöf (*Cahier I*: « Ren sinneskonst är det mest abstrakta vi kunna nå näst ren tankekonst, matematik »).



da quello che Etiemble, scrivendo appunto di incontri fra le letterature del mondo, chiama « usage humaniste de la littérature, en amateur »<sup>9</sup>, per amore e congenialità; ed Ekelöf affinità elettive. Un rapporto di questo tipo è capace di legare a testi, non a correnti di pensiero o categorie del gusto. Di questo genere sono le relazioni con l'Oriente che contano veramente nell'opera di Ekelöf. Abbiamo prove di una frequentazione ostinata con i suoi autori, siano questi Rūmī o Rimbaud, Ibn-al-Arabī o Edith Södergran; possiamo dimostrare, testo per testo, citazioni anche rare, allusioni anche occasionali. E invece scarsamente produttivo, una volta indicate una serie di coordinate per l'interpretazione, prolungare la discussione; se sul suo sistema concettuale influisca di più (tanto per dire) il relativismo posteinsteiniano o l'indifferenza taoista per la valutazione, la rassegnazione stoica ed epicurea o il distacco buddista dal mondo. Si possono tenere presenti le affinità che, per esempio, temi come il paesaggio inesistente, l'insensatezza o i « disiecta membra » presentano con aspetti della tradizione taoista. Ma gli stessi temi dell'assenza o del vuoto costituiscono anche un complesso letterario riconoscibile e importante, fanno venire in mente ben altre parentele (come non pensare a Rilke — e a Heidegger — per esempio, studiando il motivo della « morte nella nostra vita » (p. 133)?); mentre il problema del significato e della definizione forma il nodo cruciale della logica novecentesca e della semantica linguistica.

Ben altra importanza avrebbe riuscire a dimostrare una riflessione di Ekelöf sulle poetiche cinesi classiche; o una sua sperimentazione di tecniche specifiche. Ma si tratta di problemi che rientrano solo marginalmente, in questa sede, negli interessi di Hellström. Per questo, a differenza di Landgren, trovo impegnativa e importante la discussione sui rapporti di Ekelöf con Pound (pp. 171 sgg.); la teoria dell'ideogramma, la possibilità che attraverso Pound Ekelöf fosse stimolato a rifarsi a forme e modi poetici cinesi. L'argomento andrebbe approfondito; si possono per esempio rievocare le riflessioni sulla natura della poesia cinese presso un altro degli autori di Ekelöf, Michaux (*Un barbare en Asie*, 1949).

Il terzo capitolo, l'ho già detto, è di gran lunga il più interessante e il più riuscito. Hellström vi affronta i problemi centrali per l'interpretazione della trilogia: non solo genetici e comparatistici, ma problemi di genere, compositivi, teorici. E li affronta con finezza e cultura, ottenendo risultati realmente decisivi per quanto riguarda la collocazione europea delle 'assurdità' (scherzi, *nonsense verse*, filastrocche e parodie) all'interno della famiglia composita di Lewis Carroll e Lear, Morgenstern, Rimbaud, Apollinaire e Desnos<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris 1975.

<sup>10</sup> Bisognerebbe aggiungere almeno il filone cosiddetto del *light*

Forse andrebbe messa in rilievo la portata teorica, in favore dell'« autonomia del significante » e come principale percorso del senso, che assumono gli schemi sonori in giochi di parole, anagrammi, onomatopee. Soluzioni, queste, che costituiscono l'asse portante di molti componimenti e sono frutto di un impegno anche formale estremamente serio: lo provano, fra l'altro, le numerosissime varianti conservateci (da settanta a ottanta) per 'scherzi' come *Perpetuum mobile* e *Fagerölunken*. Il genere resta interamente da studiare tanto sotto il profilo della speculazione semantica, quanto per le vie additate dagli *anagrammes* di Saussure, dalle *structures subliminaires* di Jakobson.

Anche un altro dei 'generi' che caratterizzano queste raccolte, la cosiddetta « poesia di cose » (*poesi i sak*) — frammenti di realtà non ritoccata, sogni impressioni graffiti estratti da prosa non letteraria: grammatiche, diari, *nursery books*, ricettari — viene ricondotta con molta accuratezza ai suoi precedenti, locali ed europei. Io credo tuttavia che sia fuorviante vedere in questa scelta, come fa Hellström, l'esaltazione dell'« incompiuto, del non sviluppato, del non rifinito a regola d'arte » (p. 257) al di sopra del testo poetico denso di significati e articolato per vie complesse. Come non si tratta del nuovo realismo predicato a suo tempo dall'inventore della formula, Almqvist (*Om poesi i sak*, 1844-45) non si tratta neppure (anche se Hellström sembra crederlo) di conversione a una scrittura vicina al quotidiano, antiintellettualistica, immediata. La funzione di questi ritagli, come prova la loro presenza esclusivamente in questo contesto e la loro distribuzione « antifonica » all'interno delle raccolte, è soprattutto differenziale. Di controcanto come i frammenti greci e bassolatini nelle pagine a sinistra di EME; di 'schegge' eterogenee ma riconoscibili all'interno dell'impasto murario variegato (dell'*opus incertum*, cioè, figura di questi libri); di *papiers collés* o pezzetti di altro materiale prelevati alla loro sede naturale e inseriti a forza nel nuovo contesto come in una natura morta cubista. Il patrocinio di Proust (*Eloge de la mauvaise musique*) e di Valéry sull'operazione dovrebbe far capire che si tratta di un raffinato intervento culturale, alieno da ogni spontaneismo. Molto coerente, del resto, con tutta la riflessione precedente di Ekelöf sul significato come frutto delle relazioni fra parole e fra cose, sul difficile equilibrio esistenziale fra « le leggi opposte della gravitazione e dell'*horror vacui* » (*Cahier I*), una forza centrifuga e una centripeta, fra « il modo di vita chiuso, formalistico, conservatore, e l'altro modo aperto, dissolutore delle forme, radiale » (G. Ekelöf, *Huvudströmningar i svensk lyrik*, 1939 o 1940, cit., p. 258).

*verse*. Ma soprattutto, come si spiega che sia totalmente misconosciuto il modello forse principale, lo Strindberg di *Ordalek och småkonst*?

Sfugge poi interamente all'analisi di Hellström il 'genere' più originale (e che per conto mio ritengo il più felice) fra quelli presenti nelle tre raccolte: la lirica astratta, concettuale, nichilistica del tipo *Humpty Dumpty*. Forse perché si adatta male allo schema proposto di una poesia intenzionalmente *naïve*?

In realtà, il pregiudizio da cui l'interpretazione nasce si fa evidente nelle pagine successive, là dove Hellström spiega l'intervento teorico di Ekelöf in *Poetica* (OI), e la prassi verificabile nel processo correttorio, come manifestazioni di una nuova concezione della letteratura, il primato dell' 'autentico', del semplice, dell'anti-intellettuale (pp. 263 sgg.). Concezione che farebbe il paio con il cosiddetto «senso della vita», con l'atteggiamento «sorridente e positivo» che Hellström aveva creduto (nel primo capitolo) di poter mettere in risalto. E qui dissento veramente, la mia interpretazione dello stesso testo programmatico è radicalmente diversa. Vi leggo piuttosto una critica delle convenzioni semantiche ed espressive, un progetto che fonda i significati su un sistema costruito di opposizioni e di corrispondenze: non sul rinvio a un referente esterno. Ma soprattutto non posso accettare la valutazione che Hellström dà delle varianti conservate per la trilogia: correzioni insignificanti, la maggior parte dei testi consisterebbe in schizzi gettati giù in fretta e quasi non ritoccati (p. 262). Al contrario. Mentre per le raccolte precedenti (salvo eccezioni) quasi tutto il materiale preparatorio è andato perduto, solo a partire da *Strountes* è possibile verificare, sul fascio di redazioni che sta dietro a ogni lirica pubblicata, la caratteristica di *arbetspoet* che Ekelöf si riconosce. Non prima del *Dīwān*, e poi in *Fatumeh*, si può constatare il fenomeno di un primo nucleo di testi scritti apparentemente di getto, ritoccati poi solo leggermente. Ma poetica e metodo sono ormai molto cambiati.

Qui invece restano fuori dal processo variantistico soltanto i 'corpi estranei' con funzioni di provocazione e di sorpresa; e cioè i vecchi frammenti e tutti i tipi di 'poesia di cose'. Negli altri testi, il lavoro correttorio va nel senso di un progressivo ermetismo; tagliati i collegamenti, rese oscure le allusioni, ridotti i passaggi, teso al massimo il movimento. Dai primi abbozzi alla versione pubblicata si vedono cadere sistematicamente prologhi, epiloghi, commenti psicologici o morali, descrizioni, sbavature effusive, citazioni, nessi causali e modali. Sul piano formale, si distruggono effetti sonori e ritmici, suggestioni coloristiche, simmetrie. Un'autentica ascesi concettuale ed espressiva. Ne risulta, nell'ultima versione, un sistema significativo 'saturo', articolato in molti piani prospettici, mobile e ambiguo. Ma sul problema del rapporto fra poetiche e tipologie variantistiche, in Ekelöf, ho intenzione di tornare.

LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.  
Stabilimento in Cercola - Napoli

RICERCHE ED ESPERIMENTI

P. Nummenaho, *Alternanza linguistica e strutture narrative* pag. 377

RECENSIONI

- U. Bornemann, *Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts* (J. H. Meter) . . . . . » 391
- M. J. G. de Jong, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw* (J. H. Meter) . . . . . » 396
- G. Prampolini, *Grammatica teorico-pratica della Lingua Olandese* (F. I. Nucciarelli) . . . . . » 399
- M. Wolf, *Albert Verwey and English Romanticism. A comparative and critical study with original translations* (J. H. Meter) . . . . . » 404
- Pär Hellström, *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning* (L. Koch Ausili Cefaro) . . . . . » 407



---

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