

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

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.

XXI

1978

**STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI**

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

I N D I C E

**ARTICOLI E SAGGI**

- C. Fehrman, *Problemi di composizione orale. Il personaggio dell'improvvisatore italiano nelle letterature scandinave* . . . . . pag. 7
- M. Giordano Lokrantz, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler (1888-1892)* . . . . . » 35
- L. Koch Ausili Cefaro, *Guida al mondo di mezzo. Introduzione alla lettura di Gunnar Ekelöf (1907-1968)* . . . » 93
- L. Vermeirsch Zucca, *La negazione del sintagma nominale indefinito in nederlandese e in italiano. Analisi contrastiva* . . . . . » 251

**DIBATTITI E DISCUSSIONI**

- I. M. Gabrieli, *Strindberg il precursore* . . . . . » 279
- M. Liborio, *Problèmes théoriques de la description* . . . » 315
- T. Pàroli, *A proposito dei ragnarök* . . . . . » 335 X



AION  
SEZIONE GERMANICA  
STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XXI

STUDI NEDERLANDESI  
STUDI NORDICI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 54979  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1978

ANNALE

DE L'ÉCOLE

STUDI NORDICI  
STUDI NORDICI

ARTICOLI E SAGGI

## PROBLEMI DI COMPOSIZIONE ORALE

*La figura dell'improvvisatore italiano nelle letterature scandinave.*

Volendo cercare una definizione dei concetti di « improvvisazione » e « improvvisare » si può con tutto vantaggio consultare la grande *Encyclopédie*, l'enciclopedia internazionale del Settecento. Le parole s'usano, vi si legge,

riguardo alla facoltà di esprimersi in versi, sui due piedi, con immediatezza e su di un argomento dato. Taluni italiani possiedono questo talento in misura sorprendente: da essi è possibile ascoltare frasi create in questo modo miracoloso e che sono ricche di idee, di ritmo, di armonia, di fantasia, di fuoco e di calore. Non siamo certi che sarebbero risultate meglio fatte dopo lunghe riflessioni e lungo lavoro.

L'articolo dell'enciclopedia francese indica l'Italia più delle altre nazioni come patria dell'improvvisazione e degli improvvisatori. Nella letteratura del tempo e anche in quella più tarda troviamo spesso riferite due spiegazioni del fatto che proprio gli italiani si distinguessero come improvvisatori. L'una ha a che vedere con la lingua italiana, una lingua — si usava dire — dove ogni frase può costituire un verso e ogni parola una rima. L'altra spiegazione si ricollega alla teoria del clima: solo sotto il sole italiano poteva sbocciare il fiore dell'improvvisazione.

Fa parte dell'essenza stessa dell'improvvisazione che i suoi prodotti siano in minima parte o non siano affatto disponibili all'indagine e all'analisi scientifiche. Questa constatazione si trova nella grande opera di Ernst Ferand,

*Die Improvisation in der Musik*<sup>1</sup>. L'improvvisazione, nella sua forma autentica (si tratti di improvvisazione musicale o letteraria), è un'arte legata all'attimo, è un fenomeno irripetibile, e le sue creazioni si perdono nel vento. Trascrivere queste creazioni dell'attimo andava contro la prassi degli improvvisatori. E nei periodi ai quali ci riferiamo non esistevano né magnetofoni né altri possibili mezzi di registrazione.

Fonti importanti per la nostra conoscenza degli improvvisatori italiani e della loro arte vengono da quei viaggiatori che fecero *le grand tour*. Turisti francesi, inglesi, tedeschi e scandinavi che visitarono l'Italia hanno lasciato descrizioni stupefatte ed entusiastiche degli incontri con questa forma d'arte ad essi ignota. Dal punto di vista psicologico ed estetico la figura dell'improvvisatore in azione è motivo di grande interesse. Alcuni tratti tipici ricorrono di regola nelle caratterizzazioni di questi improvvisatori solisti. Quasi sempre esiste una connessione fra musica ed improvvisazione letteraria. Talvolta l'improvvisatore si accompagna con qualche strumento, talvolta egli — o ella — ha un accompagnatore. Nel corso dell'improvvisazione ritmo ed entusiasmo aumentano presso l'esecutore fin quasi a toccare una sorta di esaltazione che si propaga al pubblico. All'esecuzione segue uno stato di prostrazione fisica nel protagonista; un momento che costituisce pure un tratto ricorrente nelle descrizioni. Nell'esposizione che segue mi propongo di riportare innanzi tutto qualche descrizione di viaggio di svedesi e danesi che visitarono l'Italia; poi di cercare di tratteggiare la funzione che l'improvvisazione è venuta a svolgere nella costituzione dell'immagine letteraria dell'Italia e nel dibattito estetico.

Fra gli svedesi che visitarono l'Italia nel Settecento, l'orientalista Björnståhl attraversò il paese durante il suo viaggio verso la Grecia. In una lettera datata Firenze, 25 maggio 1772, egli scrive a proposito delle donne italiane:

Farei dunque torto al bel sesso, se non nominassi una donna, che è poetessa imperiale e pastorella dell'Arcadia sotto il nome di

<sup>1</sup> E. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, p. 5.

Corilla Olympica: compone versi sul momento su qualsiasi tema e viene detta per questo *Improvvisatrice*. È anche una discreta violinista<sup>1a</sup>.

Le memorie di viaggio di Björnståhl furono pubblicate in Svezia postume; alcune parti dell'opera furono tradotte in tedesco e furono fra i racconti di viaggio che Goethe studiò prima di intraprendere il suo viaggio alla volta dell'Italia. L'improvvisatrice di cui parla Björnståhl non altri era che Maddalena Morelli, con il nome d'arte di Corilla Olympica. All'epoca (1778) ella era — come apprendiamo da altre fonti — poetessa di corte a Firenze. Più tardi si recò a Roma dove ricevette l'alloro in Campidoglio dalle mani del papa Pio VI. Il tema che le fu proposto in questa occasione fu *Le lodi di Roma*: ella cantò immediatamente, accompagnandosi con il violino, e fu acclamata in versi da altri membri dell'accademia arcadica. Il suo nome e la sua storia hanno avuto, com'è noto, una certa importanza per M.me de Staël, che fa di un'improvvisatrice italiana la protagonista del suo romanzo *Corinne ou l'Italie*. Indirettamente il destino di Corilla Olympica, tramite la mediazione di M.me de Staël, ha influenzato pure Andersen per il suo romanzo d'ambiente italiano *Improvvisatoren* (« L'improvvisatore »).

Una decina di anni dopo Björnståhl (quindi intorno al 1780) Gustavo III ed il suo seguito compirono il loro 'viaggio italiano'. Gudmund Göran Adlerbeth ebbe l'incarico di stendere, in questa occasione, il diario di viaggio; e questo riferisce:

Nell'articolo dedicato alla vita comunitaria e di società devo raccontare dei cosiddetti improvvisatori, un genere di *beaux-esprits* che appartiene solo all'Italia. Per divertire una compagnia e mo-

<sup>1a</sup> J. J. BJÖRNSTÅHL, *Resa till Frankrike, Italien etc. beskriven av Jac. Jon. Björnståhl*, Stockholm 1780, I, p. 405: « Dock gjorde jag det vackra könet orätt, om jag icke nämnde ett fruntimmer, som är kejsrerlig poetissa och herdinna av Arcadien, under namn av Corilla Olympica: hon gör vers på stunden över allt vad man vill och kallas därför *Improvvisatrice*; hon spelar ock ganska väl på violin ».

strare il proprio talento essi compongono versi *ex tempore* con una facilità e spesso con un gusto che svelano allo stesso tempo la focosità del loro genio inventivo e la ricchezza della loro lingua. Ho avuto modo di ascoltare una donna che con molto successo esercita tali prodezze. Si chiama Fortunata Fantastici. /.../ Il suo genio ed il suo sapere le hanno procurato l'ammissione a diverse associazioni letterarie, e quando feci la sua conoscenza ella mi parlò con competenza di Linneo, Rudbeck e di altri svedesi illustri. Quando espressi il desiderio di udire qualche prova di quel talento per cui l'avevo sentita lodare con meraviglia, ella cantò diverse strofe con una voce deliziosa. Io proposi come argomento la leggenda di Apollo e Dafne; e senza la minima esitazione ella intonò su quel tema una canzone che si protrasse per una mezz'ora, con un ardore ed un sentimento che si svelavano non soltanto nei pensieri e nelle espressioni, ma anche nella voce e nel volto. Non mi ero aspettato di vedere il delirio poetico rappresentato con tale vivezza<sup>2</sup>.

A questa descrizione si può affiancare un racconto di viaggio di un poeta danese che visitò l'Italia, Schack Staffeldt. Nel 1798 egli ebbe modo di ascoltare a Firenze la medesima improvvisatrice italiana, e così raccontò l'avvenimento nelle sue memorie, scritte in tedesco:

<sup>2</sup> G. G. ADLERBETH, *Gustaf III.s Resa i Italien*, in: H. SCHÜCK (ed.), *Svenska Memoarer och Bref*, V, Stockholm 1902 pp. 52 sg.: « Under artikeln av sammanlevnad och umgänge får jag omtala de så kallade improvisatori, ett slags beaux-esprits, som endast tillhöra Italien. För att roa et sällskap och ådaglägga sin talang göra de verser ex tempore med en lätthet och ofta en smak, som på en gång röja eldigheten av deras uppfinningsgåva och rikedom av deras språk, jag har hört ett fruntimmer som med mycket bifall härstädes övar denna bragd. Hon heter Fortunata Fantastici. (...) Hennes snille och kunskaper hava berett henne inträde i flera vitterhetssamfund, och då jag gjorde hennes bekantskap, talade hon med kännedom om Linné, Rudbeck och flera namnkunniga svenskar. Sedan jag yttrat en önskan att få höra några prov av den talang, varför jag med förundran hört henne berömmas, sjöng hon med en behaglig stämma flera strofer. Jag föreslog då som ämne Apollos och Daphnes fabel; och utan minsta dröjesmål uppstämde hon däröver en sång, som varade nästan en halv timme, med en känsla och en eld, som røjde sig icke blott i tankar och uttryck utan jämväl i röst och anlete. Jag hade knappast väntat att få se skaldehyran så livligt föreställd ».

Mentre ella improvvisava, il suo volto portava tutti i segni della passione; le guance ardevano, il respiro si faceva via via più corto; gli occhi brillavano umidi; in ogni muscolo e fibra si intuivano i segni della tensione e dell'esaltazione. (...) Quando ebbe terminato, paragonai il suo canto ad una sorgente, che scaturisce spontanea dalla mano della natura, mentre per contro l'arte fa sgorgare l'acqua in una fontana<sup>3</sup>.

Schack Staffeldt racconta che la donna continuò ad improvvisare e riprese queste immagini per una nuova canzone.

Fui commosso — egli racconta — fino alle lacrime dalla bellezza del canto, dall'espressione della cantante e dalla forza della poesia. Ella si accorse delle mie lacrime: « Tu piangi? Grazie per queste tue lacrime, che sono la ricompensa più bella per il mio canto »<sup>4</sup>.

Da parte sua, Staffeldt elaborò questa esperienza in una poesia chiamata *Fantasticis Sang*. Qui interpretò l'inventiva poetica della donna come espressione di una forte corrente naturale di origine celeste. Alcuni versi della poesia richiamano parola per parola la descrizione contenuta nel suo diario di viaggio:

Baekken lig, som med ustandset Trang  
Af Naturens Urne sig udgyder  
Hist bland Stjerner, her blandt Roser flyder  
Brast af Hjertet Sangerindens Sang<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> F. L. LIEBENBERG (ed.), *Schack Staffeldts Levnet i kort Omrids...*, København 1847, II, p. 349: « Medan hon improviserade, bar hennes ansikte alla begeistringens kännetecken; hennes kinder glödde, hennes andning blev snabbare, hennes ögon blev glänsande och fuktiga, i alla muskler och fibrer kunde man iakta uttrycken av spänning och exaltation. När hon slutat, jämförde jag hennes sång med en källa, som spontant kvälde fram ur naturens hand, medan däremot konsten driver upp vattnet i en fontän ».

<sup>4</sup> Ivi, p. 350: « Jag rördes till tårar av sångens skönhet, av sångarinnans uttryck och poesiens styrka. Hon såg mina tårar: « Du gråter. Tack för dina tårar, sångens skönaste lön ».

<sup>5</sup> *Fantasticis Sang*, cit. in H. STANGERUP; *Schack Staffeldt*, København 1940, p. 126: « Come il ruscello, che si riversa dall'urna della natura con impeto irrefrenato, scorre qua fra stelle, là fra rose, irruppe dal cuore il canto della cantatrice ».

Per quanto gli improvvisatori fossero — almeno in parte — stimati dagli italiani stessi, la loro fama e la loro emblematica funzione poetica vennero enormemente accresciuti, in epoca romantica, dalle descrizioni dei viaggiatori provenienti da paesi a nord delle Alpi. Già con Adlerbeth e Schack Staffeldt ci muoviamo nella sfera dell'estetica romantica. Il mito dell'ispirazione poetica si incarnò dinanzi ai loro occhi incantati nella figura dell'improvvisatore o dell'improvvisatrice. Seguiamo dunque la traccia di un'estetica dell'improvvisazione in ambito svedese.

Gustavo III era, com'è noto, anche scrittore drammatico. Qualche anno dopo il ritorno dall'Italia egli scrisse un *divertissement* intitolato *Födelsedagen* (« Il compleanno ») che venne messo in scena il 20 novembre 1790. Nella lista dei protagonisti egli si divertì ad inserire diversi personaggi della società di Stoccolma, facilmente identificabili dal pubblico. Nella nona scena ricorre uno scambio di battute fra un abate (rappresentante l'organista abbé Vogler, immigrato a Stoccolma dalla Germania) e una donna di Stoccolma. La donna dice: « Se soltanto fosse qui il nostro Segretario, ci potrebbe comporre qualche verso ». Le vien chiesto a chi si riferisca ed ella risponde: « Non conosce il nostro Segretario? » E l'abate continua domandando: « Il signor improvvisatore? » e la donna replica: « Proprio lui, ma che fortuna, è veramente lui che sta arrivando! »<sup>6</sup>. Colui che in questo spettacolo passa sotto la definizione, in italiano, di « il signor improvvisatore », non è altri che il segretario reale di corte Carl Michael Bellman. Quello stesso anno, solo pochi giorni innanzi, erano state pubblicate le *Fredmans Epistlar* (« Epistole di Fredman ») con la celebre prefazione di Johan Henrik Kellgren, in cui si caratterizzava la poesia di Bellman. Sulle sue compo-

<sup>6</sup> GUSTAF III, *Skrifter*, III, Stockholm 1807, pp. 366 sg.: « Om vår Secreterare ändå vore här, skulle han göra oss några verser... Känner du inte vår secreterare? » « Il signor improvvisatore? » « Just han, men vilken lycka, det är minsann han som kommer! ».

sizioni poetiche, Kellgren scriveva quelle che sarebbero poi divenute parole famose, affermando che

non nascevano da un piano preordinato, non venivano costruite verso per verso... ma erano creazioni del momento, esplosioni d'incanto, frutto di reale ispirazione, come — se così posso esprimermi — se scaturissero da un seno ardente della fantasia<sup>7</sup>.

Detto in altre parole: la poesia di Bellman non era costituita da composizioni ma da improvvisazioni. Kellgren e Gustavo III non furono i soli a voler mutare il nordico Bellman in un genio dell'improvvisazione, un « improvvisatore cortegiano » (per applicare ora la definizione italiana) che all'occorrenza poteva fungere da improvvisatore di piazza. L'immagine romantica di Bellman inizia ora a delinearsi. Alcuni anni più tardi, intorno al 1790, il critico ed esteta Thomas Thorild, che fra l'altro era amico di Bellman, lo avrebbe definito in una critica in lingua latina un « lyricus extemporalis »<sup>8</sup>, che sui due piedi componeva, impreparato, le proprie canzoni. Un altro contemporaneo, Gjörwell, parla in una lettera della « facile genialità » (di Bellman) « di creare e cantare sul momento versi in lode del vino e dell'amore »<sup>9</sup>. È questa per l'appunto la definizione dell'improvvisazione; l'atto creativo, cioè, e la realizzazione vengono a coincidere nel tempo. Sempre Gjörwell continua nella sua lettera con il racconto di come Bellman divertisse la corte con i suoi

*extemporalia*, perché tutto era per lui creazione per l'attimo, dopo

<sup>7</sup> C. M. BELLMAN, *Skrifter*, Standardupplaga utg. av Bellmansällskapet, I, *Fredmans Epistlar*, Stockholm 1921, p. 3: « icke anlagde på en övertänkt plan, icke vers för vers bildade..., men ögonblicksskapelser, tjuvnings utbrott, foster av sann ingivelse, som om jag så får säga helgjutne frambrustit ur en lågande inbillnings sköte ».

<sup>8</sup> TH. THORILD, *Samlade skrifter*, IV, Svenska författare utg. av Vitterhetssamfundet, Stockholm 1965, p. 201.

<sup>9</sup> *Bref ifrån Kgl Bibliothekarien C. G. Gjörwell*, in P. A. SONDÉN (ed.), *Valda skrifter av Carl Michael Bellman*, I, Stockholm 1835, pp. 19 sg.: « lätta snillegåva att i ögonblicket både skapa och sjunga vers till vinets och kärlekens lov ».

essersi scaldato con bevande forti. Allora prendeva la sua cetra, chiudeva gli occhi... e cantava su ciò che si richiedeva<sup>10</sup>.

Questa opinione su Bellman ebbe la sua formulazione definitiva con Atterbom che scrisse:

L'eterna bellezza che è rivelata dalla poesia non poteva scegliersi un araldo più originale di questo improvvisatore, che attraverso un miracolo è cresciuto nella fredda Svezia, come una pianta del paradiso del Sud<sup>11</sup>.

Una protesta cosciente contro l'immagine romantica di Bellman come genio improvvisatore si è sviluppata in seguito agli studi filologici del Novecento. Il materiale manoscritto, scarso ma pur tuttavia esistente, che sta dietro alle poesie di Bellman ha costretto gli studiosi ad una visione più obbiettiva. La canzone « Fjäriln vingad syns på Haga »<sup>12</sup> (*Fredmans Sång nr. 64*) esiste in due versioni; la canzone « Aftonkvädet »<sup>13</sup> (*Fredmans Sång nr. 32*) in non meno di quattro. In entrambi i casi è possibile seguire come Bellman formasse e trasformasse i suoi testi. Uno degli studiosi contemporanei di Bellman riassume:

Il Bellman improvvisatore, le cui creazioni erano considerate come « scaturenti da un ardente seno della fantasia » [le parole sopra citate di Kellgren nell'introduzione alle *Epistlar*] era un artista

<sup>10</sup> Ivi, pp. 20 sg.: « med sina extemporalia, ty allt var hos honom creationer för ögonblicket, dock först väl uppvärmd av starka drycker. Då tog han sin cittra, blundade (...) och sjöng över vad som behagades ».

<sup>11</sup> « Phosphoros » 1812, n. 1, in P. A. SONDÉN (ed.) op. cit., p. 36: « det evigt sköna, som uppenbaras av poesien kunde icke välja sig en ursprungligare poetisk härold än denne improvisatör, som genom ett underverk uppväxte i det kalla Sverige, lik en planta från Söderns paradys ».

<sup>12</sup> C. M. BELLMAN, *Skrifter*. Standardupplaga utg. av Bellmansällskapet, II, *Fredmans Sånger*, Stockholm 1922 p. 224: « Appare a Haga la farfalla alata ».

<sup>13</sup> Cfr. N. AFZELIUS, *Fredmans Sång nr 23, Afton-Qvåde*, in « Bellmansstudier », Stockholm 1934: « Canto della sera ».

enormemente consapevole; vagliava le sue idee e limava le sue strofe<sup>14</sup>.

In effetti non è necessario andar oltre l'analisi della struttura metrica delle *Epistlar* per esser certi che queste poesie — con il loro intreccio di rime spesso assai intricato, istituito di strofa in strofa — non possono essere state create nello stesso istante in cui venivano presentate, e solo in seguito trascritte.

Ma con ciò il problema non è risolto. Noi ci troviamo di fronte al problema della nascita dell'opera d'arte e dei momenti della creazione. Non entrano forse nelle descrizioni degli improvvisatori nozioni psicologiche ed estetiche interessanti al fine di illuminare il processo della creazione poetica, anche per quel che riguarda Bellman?

Per meglio porre il problema dobbiamo innanzi tutto tracciare una linea divisoria fra l'improvvisazione come genere estetico, quale l'abbiamo trovata nelle descrizioni dei visitatori d'Italia, da un lato, e il mito romantico dell'improvvisazione e dell'improvvisatore dall'altro. Si può forse affermare che il mito romantico dell'improvvisazione sia sorto da un geniale malinteso.

Come fenomeno storico l'arte dell'improvvisazione, quale l'abbiamo incontrata in Corilla Olympica e in Fortunata Fantastici, era in altissimo grado legata, vincolata a convenzioni formali. Benedetto Croce ha definito l'improvvisazione letteraria di mestiere come una « retorica e teatrale forma di spontaneità »<sup>15</sup>. Si potrebbe aggiungere: una forma provocata di spontaneità. Gli improvvisatori letterari di mestiere (quali li abbiamo conosciuti) erano costretti

<sup>14</sup> Ivi, p. 11: « Den improvisatoriske Bellman, vars skapelser ansågos 'helgjutna frambrustit ur en lågande inbillnings sköte', var en oändligt målmedveten artist: han sovrade sina infall och filade sina strofer ». Sull'intero problema dei rapporti di Bellman con la tradizione dell'improvvisare, cfr. il mio *Bellman och improvisationens konst*, in « Bellmansstudier » 1966, dove fra l'altro mi riferisco ad A. VITAGLIONE, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana*, 1905.

<sup>15</sup> B. CROCE, *Conversazioni critiche*, II, Bari 1924.



entro un mondo formale e retorico tradizionale. Si muovevano volentieri entro i confini della tradizionale stanza di otto versi, la forma metrica di Ariosto e di Tasso. Un inglese che visitò l'Italia nel Settecento, Tobias Smollett, constatò:

Gli italiani amano a tal segno la poesia, che molti di loro conoscono a memoria i migliori brani dell'Ariosto, del Tasso e del Petrarca, e [aggiunge] questi poeti costituiscono le fonti principali da cui gli improvvisatori traggono le loro rime, le loro cadenze, il loro modo espressivo<sup>16</sup>.

Componevano in altre parole, nella scia di una ricca tradizione poetica. Potevano perciò giovare di elementi più o meno fissi e già pronti da introdurre nel flusso dell'esposizione: descrizioni di paesaggi, di un'alba o di una tempesta, formule di ogni genere. Si può paragonare la loro tecnica con ciò che sappiamo o crediamo di sapere circa un'altra forma di poesia orale, la *oral epic* che va dall'epoca dei rapsodi omerici, fino ai resti di tradizione poetica basata sull'improvvisazione che sopravvivono (o sopravvivevano in tempi relativamente recenti) in area jugoslava.

I viaggiatori provenienti da paesi a nord delle Alpi non potevano tuttavia partecipare di quel mondo formale entro i cui confini si muovevano gli improvvisatori. Ancor più che non il pubblico italiano, venivano perciò soggiogati dall'incontro con una poesia *in statu nascendi*, nell'atto della creazione. Le loro descrizioni mostrano come gli ascoltatori, in particolare quando l'improvvisazione volgeva alla fine, venissero del tutto ipnotizzati dal furore poetico dell'artista.

Due fattori sono caratteristici delle improvvisazioni, si tratti di creazioni musicali o letterarie: la rapidità dell'invenzione e il flusso continuo, senza secche. Da ogni parola nasce la successiva, da ogni tonalità la seguente, ogni frase trascina l'altra in una sorta di ininterrotta reazione a catena. L'improvvisatore, come chi è uso a tener discorsi,

<sup>16</sup> T. SMOLLETT, *Travels through France and Italy*, II, London 1766, p. 56.

non perde mai il filo. Per ripeterlo una volta di più, nell'attore si suppone una tecnica già esistente ed esercitata, che si è mutata in qualcosa di diversa natura. Solo apparentemente l'improvvisazione è una prestazione priva di preparativi.

I prodotti letterari ordinari, quelli che costituiscono il materiale di base della storia della letteratura, hanno di regola una diversa origine. Vengono creati a tavolino, in solitudine, non come esibizioni pubbliche. Sono di solito passati attraverso un certo numero di stadi successivi, nel corso di ore, giorni, mesi o anni. Prendendo quale punto di partenza l'esperienza di poeti, artisti e musicisti, gli psicologi hanno tentato precocemente di tracciare una teoria generale degli stadi successivi della creazione. Un modello che è stato ripreso dagli studiosi di letteratura di diversi paesi ha come ideatore lo psicologo anglosassone Graham Wallace<sup>17</sup>. Egli distingue nel corso della creazione quattro diverse tappe, normalmente distribuite nel tempo. Chiama la prima preparazione. Durante questo stadio le esperienze e le impressioni vengono riunite ed esaminate; per il poeta, anche esperienze nel mondo del linguaggio. Il secondo stadio è chiamato da Wallace stadio di incubazione. Come ogni germe di malattia ha il suo stadio di incubazione prima che la malattia si manifesti, così anche l'invenzione poetica ha bisogno di tempo: lo stadio di incubazione è quel periodo in cui il lavoro è nascosto. Il terzo stadio è quello dell'illuminazione, la tappa in cui l'opera poetica — spesso con fulminea rapidità — viene fuori per l'artista come un tutto. Allo stadio dell'illuminazione segue il quarto ed ultimo stadio: l'elaborazione, il momento del lavoro consapevole e metodico — il che naturalmente non esclude la collaborazione costante del subcosciente. Questo modello risulta in sé notevolmente schematico; in effetti i diversi stadi non si susseguono necessariamente in un ordine così rigido: talvolta si integrano e si intersecano vicendevolmente.

<sup>17</sup> G. WALLACE, *The Art of Thought*, n.e. London 1945.

Ma ciò che è notevole nelle improvvisazioni è che rompono tutte queste distinzioni. Alla loro genesi tutti gli stadi si sono condensati in uno: di preparazione, incubazione, illuminazione ed elaborazione. È una forma di automatismo artistico, che presuppone una inverosimile concentrazione nell'attore-improvvisatore. Le improvvisazioni sembrano nascere in una forma temporale diversa da quella a noi ben nota degli stadi successivi.

Anche questo fatto ha soggiogato gli ascoltatori, che come si è detto vivevano l'opera poetica proprio nell'attimo della sua nascita. Sorge in questi casi una vera intimità fra improvvisatore e pubblico: si stabilisce un contatto in cui la corrente va in entrambe le direzioni. Anche nella storia della musica troviamo resoconti di come gli ascoltatori percepiscano l'opera improvvisata come di qualità unica. Secondo la dichiarazione di un contemporaneo<sup>18</sup>, le improvvisazioni per organo di Johann Sebastian Bach, quando « nascevano immediatamente dalla fantasia », erano caratterizzate da maggiore devozione, solennità e dignità rispetto ai pezzi suonati secondo partiture scritte. Si possono confrontare queste parole con quanto la tradizione racconta di Bellman: che le sue improvvisazioni superavano in splendore ciò che poi venne scritto e stampato; « molto e forse il meglio andò perduto e non venne mai riportato sulla carta ».

Queste osservazioni possono essere presumibilmente riferite alla speciale atmosfera in cui si trovavano gli ascoltatori e che forse rassomiglia all'atmosfera di una seduta spiritica riuscita. Che i prodotti estetici — in Bach come in Bellman — siano stati di altra o più alta qualità nelle improvvisazioni che nei prodotti trascritti e 'pronti' è difficile credere e in ogni caso impossibile dimostrare. Per contro è del tutto ragionevole pensare che l'esperienza dell'ascoltatore attribuisca in queste occasioni all'opera una qualità unica e senza paragoni. Paul Valéry ha detto una volta che è compito del poeta portare il lettore o l'ascol-

<sup>18</sup> Cfr. E. FERAND, op. cit., p. 25.

tatore in uno stato di ispirazione<sup>19</sup> — e tali parole non sono fuori luogo in questo contesto.

Se passiamo ora dal ragionamento a fatti storici e verificabili: che cosa sappiamo del Bellman definito da Gustavo III « il signor improvvisatore » e chiamato da Atterbom « un lazzarone poetico »<sup>20</sup>? Esistono alcune occasioni ben verificate in cui Bellman si è indubbiamente comportato da improvvisatore entro una cerchia di amici. In un paio di casi si trattava di una semplice forma di versi di società, che sono detti *bouts-rimés*, e per i quali la compagnia proponeva la rima che il poeta doveva usare. In un caso si trattò di una situazione in cui egli in ordine successivo rivolse ad ogni membro della compagnia un *couplet d'adieu*, forma nota anche agli artisti dell'improvvisazione italiana.

Ma Bellman si distingue su di un punto decisivo dai colleghi e dalle colleghe italiani. Essi evitavano per principio di pubblicare i loro pezzi, e non amavano che qualcuno trascrisse le loro interpretazioni. Le poesie di Bellman invece esistevano in centinaia di trascrizioni, ed egli desiderò ardentemente di poter vedere le *Fredmans Epistlar* e i *Fredmans Sångar* in forma stampata. Una studiosa americana, Carole Clover<sup>21</sup>, ha voluto, data la nutrita presenza di formule nelle poesie di Bellman, trarre la conclusione che esse siano nate come improvvisazioni. La cosa può esser vera in un certo numero di casi; ma già le intricate forme di melodia che egli adopera richiedono di regola un'attenta elaborazione del testo.

Bellman era evidentemente conscio del contrasto fra poesia meditata e poesia estemporanea. Egli era, a seconda

<sup>19</sup> P. VALÉRY, *Oeuvres I* (a cura di J. Hytier), Pléiade, Paris 1957, p. 1321: « On reconnaît le poète (...) à ce simple fait qu'il change le lecteur en inspiré ».

<sup>20</sup> P.D.A. ATTERBOM, *Svenska siare och skaldar*, VI, Örebro 1863<sup>2</sup>, p. 40: « en poetisk lazzaron ». Cfr. anche ivi, p. 6: « med själen af en italiensk improvisatör » (« con lo spirito di un improvvisatore italiano »).

<sup>21</sup> C. CLOVER, *Improvisationen i Fredmans Epistlar*, in « Scandavian Studies » 44 (1972), 3.

dei casi, poeta improvvisatore di società ed artista che quando è necessario lavora con la massima cura a tavolino. Se le sue poesie fossero state soltanto improvvisazioni, esse non avrebbero anzitutto avuto strutture così elaborate artisticamente e non sarebbero state registrate con la frequenza con cui la cosa è avvenuta. Ma se egli d'altro canto fosse stato solo poeta da tavolino, non sarebbe mai stato capace delle idee subitane e delle poesie composte all'istante di cui la tradizione racconta con la voce di molti testimoni. Egli aveva il dono di una rapida ispirazione — e proprio la rapidità e l'infallibilità dell'impulso creativo collega il fenomeno dell'improvvisazione a quello più generale dell'ispirazione.

L'arte degli improvvisatori non si esaurì in Italia con l'anno 1800, ma pare aver subito taluni mutamenti. Atterbom racconta nelle sue lettere dall'Italia<sup>22</sup> come nel 1818 ebbe modo di ascoltare il più noto improvvisatore italiano dell'epoca, il signor Sgricci. Questi divenne famoso a livello europeo, e si recò fra l'altro a Parigi dove Lamartine lo lodò; anche Byron e Rossini elogiarono la sua arte. Egli improvvisava come attore solista intere tragedie; la forma che usava era il *blank verse*. Atterbom, che ascoltò Sgricci improvvisare una tragedia su di un tema proposto al momento, scrive: « È veramente un fenomeno sorprendente per noi uomini del Nord »<sup>23</sup>.

Tuttavia sembra che le improvvisazioni in pubblico si fossero sempre più mutate in una sorta di acrobazia. Precedentemente gli improvvisatori si erano divertiti a far scegliere gli argomenti dal pubblico; ora dovevano farsi dettare anche le rime, come nel giuoco di società francese dei *bouts-rimés*. Atterbom parla della decadenza dell'improvvisazione italiana sotto « l'influenza e le profonde trasformazioni francesi degli ultimi tempi »<sup>24</sup>. Egli constata

<sup>22</sup> P.D.A. ATTERBOM, *Minnen från Tyskland och Italien*, in *Samlade skrifter i obunden stil*, I, 1859, pp. 421 sg., p. 496.

<sup>23</sup> Ivi, p. 421: « Det är verkligen ett förunderligt fenomen för oss Nordlänningar ».

<sup>24</sup> Ivi, p. 495: « under de senaste tidernas fransyska inflytelser och hårda omskapningar ».

anche come al momento fosse più facile trovare dei veri improvvisatori tra il popolo; improvvisatori che si accompagnavano con tamburelli e nacchere.

Aver ascoltato gli improvvisatori fece senza dubbio impressione anche su Atterbom. Fra gli argomenti per liriche che egli aveva in progetto di scrivere, ma che non portò mai ad esecuzione, troviamo il titolo *Improvisatören* (« L'improvvisatore »). E quando scrisse il suo capolavoro, *Lycksalighetens ö* (« L'isola della felicità ») fece di un suonatore di cetra e cantante ambulante italiano di nome Florio il personaggio principale; Florio è stato a ragione caratterizzato come una figura di improvvisatore. Fu del resto solo dopo il suo viaggio in Italia che Atterbom — in *Svenska siare och skalder* (« Veggenti e poeti svedesi ») — diede la dettagliata caratterizzazione di Bellman come collega degli improvvisatori italiani.

Molti degli improvvisatori erano donne. Con evidente interesse Atterbom racconta di una improvvisatrice diciassettenne che egli aveva visto ed ascoltato, e che — egli dice — dava agli ascoltatori « una rappresentazione evidentissima dell'aspetto di Pizia sul treppiede »<sup>25</sup>. Atterbom non fa il suo nome. Ma è possibile che si trattasse della più famosa fra le improvvisatrici italiane dell'Ottocento, Rosa Taddei, membro, come Corilla Olympica, dell'accademia arcadica.

Di Rosa Taddei abbiamo un paio di rare descrizioni prese dal vivo da due viaggiatori nordici. L'uno è lo svedese Karl August Nicander, l'altro lo scrittore danese H. P. Holst. Di particolare interesse mi sembra il racconto di Nicander, che fa parte dei suoi *Minnen från Södern* (« Ricordi del Sud »). Egli conosceva piuttosto bene la lingua italiana e scrisse anche un certo numero di poesie in italiano, fra l'altro in forma di sonetto. In tre occasioni ebbe modo di ascoltare Rosa Taddei, e le sue descrizioni hanno un loro interesse sia per la ricchezza dei dettagli sia perché

<sup>25</sup> Ivi, p. 422: « en åskådlig föreställning om Pythias utseende på trefoten ».

l'autore in un paio di casi riporta l'improvvisazione così come dice di averla trascritta nel corso dell'esecuzione. Con queste parole egli tratteggia la sua prima impressione dell'improvvisatrice:

Ella avanzò entro un sipario abbassato, vestita di bianco, con una corona di rose canine fra i capelli. Lesse gli argomenti che le erano stati assegnati... I temi furono posti in un'urna, e uno alla volta vennero estratti dal direttore del teatro, principe Santa Croce, che sedeva nel suo palco<sup>26</sup>.

Nicander elenca gli argomenti, la maggior parte dei quali era connessa con la storia antica e la mitologia: le dodici fatiche d'Ercole, la morte di Annibale, l'addio di Achille, Antigone che cerca il cadavere del fratello. Per primo ella trattò l'addio di Achille, cantando con l'accompagnamento di un'arpa suonata da un uomo più anziano. La forma metrica era l'ottava. Nicander racconta di come ella domandasse le rime al pubblico, le trascrisse e le inserisse poi nella canzone nell'ordine in cui le aveva ricevute. Contro questo metodo l'ascoltatore svedese protesta. Si può ben scegliere la più difficile arte poetica, egli scrive a proposito degli improvvisatori, ma queste « intercalate rime » che volano schiamazzando nel giardino della poesia e che possono essere lanciate da qualsiasi zoticone, le voglio mettere al bando. Al massimo il loro impiego diventa una difficoltà da superare, e raramente sorge da esse un pensiero profondo. Egli definisce un'altra volta come stretto busto e supplizio l'ispirazione poetica, ma riconosce che Rosa Taddei riusciva nei momenti più felici a rendere significative anche le rime più assurde; e fornisce di ciò alcuni esempi.

<sup>26</sup> K.A. NICANDER, *Minnen från Södern. Efter en resa i Danmark, Tyskland, Schweiz och Italien*, Örebro 1963<sup>2</sup>, II, pp. 78 sg.: « Hon framträdde inom en nedfälld rideau, klädd i vit dräkt, med en krans av törnrosor kring håret. Hon uppläste de ämnen, som blivit henne lämnade. (...) Ämnena lades i en urna, och ett i sänder utdrogs de av teaterdirektören prins Santa Croce, som satt i sin loge ».

La terza volta che Nicander ascoltò Rosa Taddei propose egli stesso non meno di quattro temi: la morte di Torquato Tasso, la bellezza della primavera, la lode della Speranza e Romeo e Giulietta. È interessante anche notare come i temi fossero scelti in un ambito relativamente ristretto. I temi furono posti entro un'urna d'argento, e dei quattro proposti da Nicander ne venne estratto uno: la morte di Torquato Tasso. L'improvvisazione basata su questo tema è una delle due che Nicander ha riportato sulla sua agenda. Dopo aver trascritto le nove strofe che è riuscito ad afferrare, egli scrive:

Durante l'intera canzone ella non frenò una sola volta il susseguirsi dei toni e delle parole. Tutto scorreva senza interruzione e con pienezza, sublime nella sua semplicità. Ma il carattere sublime non era conferito dalla profondità o dall'originalità dei pensieri né dall'invenzione in sé, bensì dal tono e dall'effetto d'insieme<sup>27</sup>.

Nell'atteggiamento di Nicander si può notare una certa qual irrisolutezza. Una volta usa — come Atterbom — l'immagine della Pizia nel tempio di Apollo per rendere l'impressione suscitata in lui dalla giovane improvvisatrice. Un'altra volta sottolinea invece l'artificiosità che sta dietro lo spettacolo e scrive, pensando a queste rappresentazioni il cui ricavato entrava nelle tasche dell'improvvisatrice:

Improvvisare a pagamento dev'essere piuttosto difficile, e compiangi per questo Rosa Taddei<sup>28</sup>.

Entusiasta senza riserve è invece lo scrittore danese H. P. Holst che nello « Heibergs Intelligensblad » nr. 12 (1842) pubblica la sua descrizione di Rosa Taddei.

<sup>27</sup> Ivi, p. 89: « Under hela sången hejdade hon ingen enda gång det inspirerade loppet av tonerna och orden. Allt blev helgjutet, fullt och i sin enkelhet sublimt. Men det sublima låg här icke i tankarnas djup och ovanlighet, eller i själva uppfinningen, utan i tonen och verkan av det hela ».

<sup>28</sup> Ivi, p. 89, nota: « Att improvisera för betalning måste vara ganska svårt, och jag beklagar Rosa Taddei ».

Già in diverse località italiane avevo udito pronunciare questo nome con entusiasmo; veniva sempre considerata come una delle più nobili e più dotate sacerdotesse di quest'arte bella e rara, che soltanto un cielo meridionale sembra favorire<sup>29</sup>.

Tuttavia — egli racconta — ella si era per il momento ritirata, e si diceva per sempre. Ma ritornò alle scene ancora una volta in occasione di uno spettacolo di beneficenza in favore degli orfani del colera. La descrizione di Holst conferma in ogni dettaglio quella di Nicander: i temi estratti dall'urna erano per lo più del medesimo genere; il primo argomento furono le prigioni mamertine. Appena ricevuto il tema ella aprì un libriccino fitto di note e intonò una melodia che indirizzò ad un pianista incaricato di accompagnarla nella sua improvvisazione. Per un paio di minuti rimase in silenzio, in atteggiamento di riflessione; poi iniziò il suo canto o recitazione.

Il critico più severo deve lasciarsi incantare [scrive Holst]; la lingua scorre dolce e melodiosa, ma non sono soltanto parole — o risonanze di rime; pensieri ed immagini si fondono in un tutto armonico ed ininterrotto; la voce, dura al principio, si fa sempre più bella e sonora, e tutta la sua persona subisce una sorprendente metamorfosi; acclamazioni di brava bravissima, bello magnifico ripetute mille volte si odono da ogni angolo quando nascono un'immagine o una rima ben riuscite<sup>30</sup>.

Holst si lascia vincere completamente da questa rappresentazione poetica. Egli afferma che mentre gli italiani per secoli non hanno avuto alcun cultore notevole della « poesia meditata », Sgricci e soprattutto Rosa Taddei superano Vincenzo Monti, Romani e tutti gli altri poeti del momento. Una raccolta delle sue improvvisazioni, trascritte da stenografi, era stata infatti stampata a Spoleto — « ed esse », dice Holst, « mi hanno ancora rinforzato nel mio giudizio »<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> *Improvisatricen Rosa Taddei* in « *Intelligensblade* », curati da J.L. HEIBERG, n. 12, 1 settembre 1842, p. 292.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 287 sg.

<sup>31</sup> Ivi, p. 305.

Si potrebbe del resto sollevare la questione<sup>31a</sup> se non fosse

<sup>31a</sup> Vale la pena di riportare qui almeno una delle trascrizioni di Nicander, quella dell'improvvisazione che egli giudica « la più bella di tutte », per rendere conto dell'altissima convenzionalità e formalizzazione del genere.

*La Morte di Torquato Tasso*

Fugge la notte,	Languisce e muore,
E il dì riede,	Lasso dagli anni,
Che avrà mercede	Più dagli affanni
Tanta virtù,	Tasso il divin.
Già può sperare	
Dolci respiri:	Sotto l'alloro
De' suoi sospiri	A passo lento
Il premio avrà.	Si posa a stento:
	Dice: « Perché,
Ha volti assai	Perché piangete? »
I suoi volumi,	E sé raccolse;
E sparsi i fiumi	Quindi rivolse
Del suo sudor.	Lo sguardo al ciel.
Ma deh! che giova?	
Misero Tasso!	« Addio! oh vita!
Manca un sol passo —	Di Te rinserbo
Vacilla il piè.	Solo l'acerbo
	Danno e dolor,
A Te d'appresso	Vita novella,
Sorge l'alloro,	Più pura e bella
Che ornar decoro	Trovo lassù ».
Tuo crin dovrà.	
Ma lascia, o Tasso!	Disse agli amici:
Si degno orgoglio;	« Il sol s'avanza.
Nel Campidoglio	La mia Speranza
Potrai salir?	Somiglia al sol ». —
	Disse a Gonzaga
Morte ti chiama	L'estremo Addio!
A un altro serto.	E va con Dio,
Questa è del merto	Divo Cantor.
Dunque mercè!	
Ma il dir non vale,	Ah! torna in cielo,
Ma il dir non giova:	Donde partisti,
L'ultima prova	L'aure celesti
Faccia il destin.	A respirar.
	Sopra la tomba
Sente quel grande	Il serto giace:
Mancar la lena:	L'invidia tace
Si volge appena:	E tacerà.
Cade al terren.	

proprio da questa raccolta stampata che già Nicander trasse le citazioni che egli afferma essere propri appunti dalle improvvisazioni di Rosa Taddei. Che si sappia, Nicander non aveva padronanza della stenografia.

Il viaggio di Nicander verso il Sud si svolse nel 1828. Cinque anni più tardi, nel settembre 1833, H. C. Andersen partì alla volta dell'Italia. Possiamo seguire le sue esperienze quasi giorno per giorno attraverso le pagine del suo diario romano, pubblicato per la prima volta solo ai giorni nostri. Il 16 dicembre annota: « Ho ricevuto una lettera dal vecchio Collin » (dunque Collin senior, mecenate di Andersen durante i suoi primi anni a Copenaghen). L'apunto prosegue: « Ho ricevuto anche critiche da Heiberg per i miei due *vaudevilles*: jeg er kun improvisator (sono soltanto un improvvisatore) ». Una settimana più tardi, Andersen annota nel diario: « Ho iniziato la mia novella *L'improvvisatore* »<sup>32</sup>. Si può aggiungere che egli diede ad un romanzo più tardo, anch'esso di carattere autobiografico, il titolo *Kun en spilleman* (« Solo un suonatore »).

Il giudizio di Heiberg « solo un improvvisatore » vuol essere chiaramente spregiativo. Nel seguito della lettera Heiberg dice che Andersen mancava di riflessione e sangue freddo, qualità indispensabili per chiunque voglia scrivere di teatro. In una critica pubblicata tempo prima, in cui Heiberg recensiva *Fodreisen fra Holmens Canal*<sup>33</sup>, egli aveva usato una definizione simile. Aveva infatti chiamato Andersen un « musikalsk Phantasiespiller »<sup>34</sup>. Un tipo simile, proseguiva Heiberg, non sa ancora, nell'attimo in cui inizia, che cosa farà seguire all'inizio e ancor meno come finirà; egli segue soltanto l'ispirazione del momento, della quale nemmeno lui è padrone. Una critica simile della rapidità improvvisatoria di Andersen era giunta da Chr. Molbech.

<sup>32</sup> H.C. ANDERSEN, *Romerske Dagbøger*, a cura di P. Rubow e H. Topsøe Jensen, København 1947, p. 35.

<sup>33</sup> Pubblicata nel 1829, ora in J.L. HEIBERG, *Prosaiske Skrifter*, IV, pp. 345 sg.

<sup>34</sup> Ivi, p. 346.

Quando — si domandava Molbech nella sua nota a *Skygebilleder*<sup>35</sup> — smetterà di « scrivere più velocemente di quanto pensi e di far stampare velocemente come scrive? »<sup>36</sup>.

È più che probabile che le parole di Heiberg — « *kun en improvisator* » — siano penetrate come uncini nelle carni di Andersen e gli abbiamo dato l'impulso immediato ad usare la parola italiana come titolo. Si suole considerare questo fatto come un'accettazione ironica da parte di Andersen o forse piuttosto come una risposta agrodolce di autodifesa. Sta di fatto tuttavia che H. C. Andersen denunciò presto una certa congenialità con l'arte dell'improvvisazione. Così egli scrive nelle prime memorie che vanno sotto il nome di *Levnedsbog* dei suoi tentativi poetici improvvisati durante l'infanzia. La gente si recava alla fabbrica di tabacco di Odense per udirlo cantare. E — scrive — « il più bello era che io non conoscevo veramente alcuna canzone, ma improvvisavo testo e melodia, ed entrambi erano molto notevoli e difficili »<sup>37</sup>. E quando nel 1821 Andersen si avvicinò ad Oehlenschläger, lo fece con una dedica breve e quasi di scusa, dove si leggeva: « Improvisatori / er dette Digt. / De hellige Søstre Ni / vel ikke ynde sligt. »<sup>38</sup>. Giunto a Roma, Andersen venne introdotto nell'ambiente della capitale dagli amici della scuola artistica danese, a cui apparteneva fra gli altri Thorvaldsen. Nei suoi fogli di diario, egli non fa il nome di alcun improvvisatore italiano, ma un giorno annota: « Ho ascoltato un improvvisatore cieco »<sup>39</sup> — siamo proprio nel periodo di stesura del suo romanzo.

Nell'*Improvvisatore*, appunto, scritto a Roma, si nomina direttamente il signor Sgricci con l'aggiunta « un

<sup>35</sup> In « *Maanedsskrift for Literatur* » VI, 1831, pp. 491 sg.

<sup>36</sup> Ivi, p. 492.

<sup>37</sup> H.C. ANDERSEN, *Levnedsbog*, a cura di H. Topsøe Jensen, København 1962, p. 39.

<sup>38</sup> Cfr. H. TOPSØE-JENSEN, *H.C. Andersen og andre studier*, Odense 1966, p. 328: « È un'improvvisazione / questo mio componimento. / È probabile che alle nove sorelle divine / la cosa non piacerà ».

<sup>39</sup> H.C. ANDERSEN, *Romerske Dagbøger* cit., p. 60.

improvvisatore famoso ai nostri giorni »<sup>40</sup>. Questo Sgricci era il medesimo che Atterbom aveva udito improvvisare uno spettacolo; lo stesso Sgricci aveva fatto da modello a Thorvaldsen che aveva scolpito una sua testa. Il mito dell'improvvisazione, l'interpretazione dell'improvvisatore come del poeta spontaneo e naturale erano concetti che Andersen aveva già precedentemente incontrato in letteratura, forse in Schack Staffeldt, nella poesia sul canto della Fantastici, sicuramente in M.me de Staël, che in *Corinne* aveva esaltato il 'sogno italiano' e l'improvvisazione.

Nel testo del suo romanzo Andersen inserisce alcune finte improvvisazioni. Una volta racconta come Antonio — protagonista del libro — reciti come improvvisatore di mestiere in un teatro di Napoli. Come la maggior parte dei suoi colleghi italiani egli usa un nome d'arte: Cenci. I temi che gli vengono proposti dal pubblico sono dello stesso identico tipo che noi conosciamo attraverso le descrizioni di autentiche improvvisazioni: *Fata Morgana*, *Tasso a corte* e *Morte di Saffo*.

« Feci qualche accordo e il pensiero divenne parola, la parola verso fluente »<sup>41</sup>. Così inizia, nel racconto in prima persona del romanzo, una delle improvvisazioni di Antonio. Ciò che appare interessante dal punto di vista letterario è che le improvvisazioni messe in bocca ad Antonio sono — per dirla con Rubow — « già per metà fiaba »<sup>42</sup>. Il tema ed il motivo dell'improvvisazione sulla Fata Morgana viene ripreso in molte delle fiabe autentiche di Andersen. Ne *L'improvvisatore* Antonio scopre la sua capacità di improvvisare già da fanciullo. Egli continua a coltivare quest'arte e ottiene grandi trionfi pubblici, fin quando, verso la conclusione del libro, passa a diventare poeta e la parola scritta diventa il suo principale mezzo espressivo; egli non

<sup>40</sup> H.C. ANDERSEN, *Romaner og Rejseskildringer*, I: *Improvvisatoren*, a cura di K. Bøgh, København 1943, p. 280.

<sup>41</sup> Ivi, p. 245.

<sup>42</sup> P. RUBOW, *H. C. Andersens Eventyr*, København 1943<sup>2</sup>, p. 95.

è più *kun improvisator*. In qual misura tale evoluzione rispecchia esperienze dello stesso Andersen? La questione merita per lo meno di essere posta. Già da bambino Andersen aveva cantato, improvvisato, declamato nella nativa Odense, dove veniva chiamato « der kleine Declamator ». Entrò poi, come narratore a voce di fiabe in pubblico, in un ruolo d'autore imparentato con quello dei poeti improvvisatori?

Esiste una preziosa descrizione di Andersen nel ruolo di narratore di fiabe scritta da Collin senior. Vi si legge:

In diversi ambienti che egli frequentava quotidianamente c'erano bambini, ai quali si interessava; egli raccontava loro delle fiabe, che in parte inventava sul momento, in parte ricavava da storie note. Ma, sia che si trattasse di racconti suoi, sia che narrasse storie d'altri, il suo modo di raccontare era così completamente suo e vivo, che incantava i bambini... La sua narrazione fluiva ininterrotta, ricca di modi espressivi noti ai piccoli ascoltatori. Egli sapeva dar vita anche alla frase più arida. Non diceva: « I bambini salirono in carrozza, e così partirono », ma: « Così salirono in carrozza, addio papà, addio mamma! La frustra schioccò e sibilò e così se ne andarono, e oh che cosa si portava via! » Coloro che lo hanno ascoltato più tardi leggere le sue fiabe possono solo farsi un'idea molto pallida della vivacità curiosa di queste riunioni nella cerchia dei bambini<sup>43</sup>.

Nell'immagine del narratore in azione che Collin ha tracciato possiamo immediatamente sottolineare qualche tratto che ricorre nelle descrizioni di improvvisazioni letterarie autentiche. Innanzi tutto l'ispirazione subitanea — « lavede i Øjeblikket » — poi lo spontaneo flusso ininterrotto delle parole — « talen gick ustandselig » — infine il carattere e l'effetto unici sui primi ascoltatori, che le declamazioni posteriori o le pagine stampate non poterono, secondo Collin, mai più raggiungere.

Ma anche se H. C. Andersen, nei romanzi dalla forte impronta autobiografica come nella realtà in veste di declamatore, indossò l'abito dell'improvvisatore, era in realtà,

<sup>43</sup> E. COLLIN, *H.C. Andersen og det Collinske Hus*, København 1882, p. 495.

e lo divenne ancor più con gli anni, uno scrupoloso artista a tavolino, esattamente come era il caso per Bellman. Il maggior studioso contemporaneo di Andersen, Topsøe-Jensen (recentemente scomparso), ha potuto con dovizia di dettagli dimostrare, attraverso l'attento esame dei diari e dei manoscritti di Andersen, come le fiabe siano nate e si siano sviluppate. *Dal laboratorio di un poeta*<sup>44</sup> e *Il poeta al lavoro*<sup>45</sup> sono due titoli indicativi per i suoi studi di H. C. Andersen al tavolo di lavoro. Tutte le fiabe di Andersen sono lungi dall'essere improvvisazioni, salvo nel fatto che furono la prima volta raccontate a voce; all'origine di molte ci sono anni e talvolta decenni di elaborazione, che possiamo seguire attraverso documentazioni conservate.

Nei « Commenti » che Andersen fece aggiungere all'edizione del 1863 delle sue *Eventyr og Historier* (« Fiabe e racconti »), egli stesso ha fornito un certo numero di notizie sulla genesi delle fiabe. Notizie che naturalmente occorre trattare con senso critico. Dell'argomento delle fiabe egli dice che di regola nasceva « øjeblikkelig saaledes som en kjendt Melodi eller Sang kan komme »<sup>46</sup>. Di una — ma soltanto di una — racconta che deve la sua origine ad un'improvvisazione di gruppo, questa volta tra adulti, nelle sue parole « en improviseret Skaaltale ved Middagsbordet paa Holsteinborg »<sup>47</sup>. Si tratta della novella *Vaens og Glaens*. Nella corrispondenza di Andersen di qualche anno più tarda si parla abbastanza spesso di improvvisazioni in versi. Particolarmente a corte e presso le dimore nobiliari H. C. Andersen figura con orgoglio come « improvisatore corte-

<sup>44</sup> H. TOPSØE JENSEN, *Fra en Digtets Vaerksted. H.C. Andersens Optegnelsebøger. Fund og Forskning*, IX-X, København 1962-63; « Dal laboratorio di un poeta ».

<sup>45</sup> *Digteren ved Arbejdet*, in H. TOPSØE JENSEN, *H.C. Andersen og andre studier. Tre Smaastykker* cit.: « Il poeta al lavoro ».

<sup>46</sup> *Bemaerkninger til Eventyr og Historier*, in H.C. ANDERSEN, *Eventyr og Historier*, København 1862-63: « sull'istante, come una melodia o una canzone nota ».

<sup>47</sup> Ivi: « un discorso conviviale improvvisato a una cena a Holsteinsborg ».

giano » con brevi poesie. Una volta, dopo aver pronunciato un brindisi improvvisando, Andersen sentì dire: « Det har De daa ikke digtet i Øjeblikket? » (« Questo non lo avete composto sul momento, vero? »). Andersen si indignò per il sospetto e commentò: « Han meente jeg gick med mine improvisationer opskrevne forud » (« Pensava che me ne andassi in giro con le mie improvvisazioni scritte preventivamente »)<sup>48</sup>. Ciò rivela una indubbia ambizione dello scrittore a saper comporre all'occorrenza dei versi su due piedi. Anche qui si può fare un paragone con Bellman.

Fu di certo questo talento, che egli possedeva già bambino e che aveva poi coltivato, a spingerlo a fare di un improvvisatore il protagonista del suo primo romanzo. Egli stesso era l'uomo dell'idea subitanea e delle ispirazioni istantanee. Ma è fuor di dubbio che nel romanzo — come accadde a M.me de Stael in *Corinne* — egli abbia interpretato l'arte della improvvisazione secondo l'estetica romantica. Antonio diventa l'incarnazione del genio naturale romantico. Il conflitto fra lo spontaneo e il ragionato si identifica nel romanzo nel contrasto fra Antonio, il bambino prodigio che improvvisa, e Habbas Dabba, il poetastro brontolone e pedante. In realtà questo conflitto allude a quello fra Andersen e i critici dello stampo di Molbech e Heiberg.

Il problema della fantasia e della creazione poetica non occupò Andersen solo durante la stesura del suo primo romanzo, ma continuò ad impegnarlo anche negli anni successivi. È possibile seguire le tracce di ciò nella parte geniale della sua produzione, vale a dire nelle fiabe. Si può leggere l'introduzione alla fiaba di Hyldemor come un'allegoria dell'invenzione, della fase improvvisatoria della creazione. Al contrario è possibile interpretare la fiaba di Psiche, con le sue scene nel laboratorio dello scultore romano, come un riconoscimento reso al lavoro artistico. Come tanti altri poeti Andersen era conscio del giuoco scambievole fra poesia meditata e poesia estemporanea.

<sup>48</sup> H.C. ANDERSEN, *Brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, IV, København 1936, p. 24.



Ho spesso menzionato Bellman parlando di Andersen. Il parallelo può forse stupire, e il divario è certamente grande fra il cantore rococò della Svezia di Gustavo III e il narratore di fiabe della Danimarca tardoromantica. Ma i punti di contatto esistono. Come Andersen considerasse Bellman traspare da un passo del suo libro di viaggi *In Svezia (I Sverig)*. In un brano è narrata una visita a Djurgården, dove Andersen vede i raggi del sole cadere sull'erba alta davanti al busto di Bellman, opera di Byström. Esso sorge — scrive Andersen — in un luogo che « just var den nordiske Improvisators Yndlingssted »<sup>49</sup>. Bellman, « l'improvvisatore nordico »: la definizione di Andersen dimostra una certa simpatia di parentela, perché egli stesso aveva scelto un improvvisatore come figura centrale del suo primo romanzo. Chiaramente egli interpreta Bellman in accordo con la generazione romantica che si faceva una poetica del mito della spontaneità nella creazione artistica. Atterbom, in una caratterizzazione già citata, aveva definito Bellman « l'improvvisatore che per un miracolo crebbe nella fredda Svezia come una pianta del paradiso del Sud ».

Si potrebbe seguire la figura dell'improvvisatore italiano nella fantasia e nella narrativa nordica ancora un po' più avanti nel tempo, fino al romanzo 'italiano' di Selma Lagerlöf, *I miracoli dell'Anticristo*<sup>50</sup>, e oltre. Ma ciò non porterebbe probabilmente nuove sfumature a quella figura.

Voglio qui concludere con una breve riflessione riguardo alla psicologia estetica. È naturalmente possibile respingere — e talora lo si è fatto — l'improvvisazione entro i limiti di un'arte secondaria, un'arte che opera in condizioni assurde. D'altro canto psicologi e pedagogisti contemporanei, quando hanno cercato di stimolare le capacità creative negli individui, si sono costantemente richiamati alla possibilità di improvvisare.

C'è nell'improvvisazione un lato di estremo interes-

<sup>49</sup> H.C. ANDERSEN, *Romaner og Rejseskildringer* cit., VII: *I Sverrig*, a cura di M. Borup e H.A. Paludan, København 1944, pp. 51 sg.: « il posto preferito dell'improvvisatore nordico ».

<sup>50</sup> S. LAGERLÖF, *Antikrists mirakler* in *Skrifter*, n.e. 1949, p. 204 sg.

se, si muova essa entro il mezzo espressivo verbale o musicale. Si può naturalmente esitare a definire gli improvvisatori italiani artisti 'creativi' nel senso di poeti originali, creatori di qualcosa di nuovo. Ma originali lo furono senz'altro: e del resto siamo abituati, dopo Chomsky, a considerare ogni atto di lingua come atto creativo, improvvisazione secondo una serie di regole. Risulta chiaro che gli improvvisatori di mestiere riuscivano a muoversi in un'atmosfera creativa, con l'aiuto della musica, del ritmo e anche del pubblico presente. Facevano ricorso al pubblico per creare con esso un prodotto nuovo, arrivando a uno strettissimo coinvolgimento del pubblico. È ben nota la tendenza, negli studi di sociologia letteraria più recenti, a dar sempre maggior peso all'intesa fra autore e pubblico, e a rovesciare la storia della letteratura in storia della ricezione letteraria. In tale contesto è necessario gettare nuova luce sugli improvvisatori e sul loro pubblico. Raramente o mai si trova nella storia della letteratura un insieme più concreto di poeta ed uditorio. Si può qui del resto nuovamente introdurre un parallelo con Andersen. Sembra di capire che una parte delle repliche contenute nelle fiabe siano repliche imposte in origine dai suoi primi ascoltatori, i bambini, che in tal modo erano stati collaboratori attivi e partecipi.

Fu fatale agli improvvisatori italiani, incontestabilmente, la loro prigionia sempre più stretta entro determinate regole. Passi pure che gli argomenti venissero assegnati, ma quando anche le rime divennero obbligate lo spazio per l'invenzione artistica venne limitato o addirittura abolito. Ma resta notevole il fatto che — nonostante tutto — ogni creazione letteraria avviene nella tensione fra l'ispirazione spontanea e la camicia di forza delle regole, fra invenzione e tecnica. Ogni poeta è legato, in primo luogo dalle regole del sistema linguistico (che non può rompere fino in fondo, pena l'incomprensibilità), ma anche in larga misura dalle convenzioni letterarie del suo tempo, dai generi, dalle forme metriche, dalla 'grammatica' poetica propria di ogni epoca.

Paul Valéry — che non fu certamente un improvvisatore nel senso di un poeta che si diverta con le prime ispirazioni

spontanee — ha detto anche a questo proposito qualcosa di essenziale sulle condizioni dell'invenzione. Egli scrive:

Condizioni rigorose e talvolta dure esonerano l'artista da un certo numero di conclusioni sottili e da molte responsabilità in questioni riguardanti la forma, mentre queste condizioni talvolta sollecitano scoperte alle quali una totale libertà non lo avrebbe mai condotto<sup>51</sup>.

Paul Valéry parla per esperienza personale quando considera l'atto creativo come una forma di soluzione del problema entro condizioni rigorose. Va notato il fatto che l'immagine da lui proposta delle condizioni in cui il poeta lavora valga in misura così grande anche per gli improvvisatori. L'idea romantica di identificare improvvisazione e ispirazione sia pure un errore. Ma certo un errore geniale, perché dietro c'era una percezione intuitiva del processo psicologico della creazione, che fa dell'arte dell'improvvisazione qualcosa di più che non una semplice curiosità storica.

CARL FEHRMAN

(trad. di CARMEN CIMA)

<sup>51</sup> P. VALÉRY, *Oeuvres* cit., I, p. 1342.

GLI ANNI NAPOLETANI  
DI ANNE CHARLOTTE LEFFLER  
(1888-1892)

Uno dei problemi più interessanti per gli studiosi di letterature scandinave riguarda i rapporti tra i singoli scrittori nordici e un altro paese; e particolarmente interessante appare qui studiare le relazioni tra gli scrittori scandinavi e l'Italia, che per lunghi periodi è stata meta preferita dei loro viaggi.

Il presente studio intorno alla scrittrice svedese Anne Charlotte Leffler e ai suoi rapporti con la cultura italiana — in particolare napoletana — della fine del secolo scorso si inserisce in un quadro più ampio delle relazioni culturali tra la Svezia e l'Italia in quel periodo.

Lo scopo della mia ricerca è stato triplice: 1) ricostruire l'ambiente napoletano in cui la scrittrice è vissuta per tre anni (1890-1892) come moglie di Pasquale del Pezzo, duca di Caianello: ricostruzione basata fondamentalmente su alcune centinaia di lettere mandate da Anne Charlotte Leffler alla madre e ad altri parenti e amici svedesi e danesi<sup>1</sup>; 2) esaminare come questo nuovo ambiente si rifletta nelle sue opere; 3) analizzare l'atteggiamento della critica italiana verso le traduzioni di alcune delle opere maggiori della scrit-

<sup>1</sup> La maggioranza delle lettere si trova nella Biblioteca Reale di Stoccolma con la segnatura *L 4 b*, alcune nella Biblioteca Reale di Copenaghen con la segnatura *Ny kgl. Saml. 3828, 4°*. Le raccolte comprendono le lettere di Anne Charlotte Leffler mandate soprattutto alla madre, al fratello Gösta Mittag-Leffler, all'amico danese Adam Hauch e alla scrittrice svedese Ellen Key, e inoltre le loro risposte.

trice; a tale fine sono state consultate le principali riviste letterarie italiane e inoltre alcuni quotidiani napoletani degli anni '90.

Una breve presentazione della vita e dell'attività letteraria della scrittrice, nel periodo che precede il suo primo viaggio in Italia nel 1888, sarà opportuna per offrire ai lettori la possibilità di comprendere meglio la formazione intellettuale di Anne Charlotte Leffler.

*Vita e attività letteraria nel periodo svedese  
(prima del 1888)*

Anne Charlotte Leffler era nata a Stoccolma nel 1849 — lo stesso anno di August Strindberg — e appartiene alla generazione letteraria svedese che usiamo chiamare *ättio-talisterna*. È evidente che gli scrittori di questa generazione, agli occhi dei posteri, siano venuti a porsi all'ombra di Strindberg; come questi volevano un nuovo orientamento letterario caratterizzato da un avvicinamento alla realtà e ai problemi del giorno. Ma essi stessi non consideravano Strindberg come la figura centrale del periodo. Come tale fu invece spesso indicato Gustaf af Geijerstam, rappresentante principale del gruppo chiamato *Unga Sverige*, e accanto a lui Anne Charlotte Leffler<sup>2</sup>.

Anne Charlotte Leffler aveva tutti i presupposti per attirare l'attenzione nella vita culturale e mondana di Stoccolma. Era cresciuta in un ambiente intellettuale<sup>3</sup> ed era

<sup>2</sup> Cfr. G. BRANDELL in *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, 2 uppl., IV, Stockholm 1967, p. 149, e R. AMBJÖRNSSON, *Samhällsmo- dern Ellen Keys kvinnouppfattning till och med 1896*, Göteborg 1974, p. 216 sg.

<sup>3</sup> Era figlia di Johan Olof Leffler (1813-1884), preside di un liceo di Stoccolma e membro del parlamento, e di Gustafva Mittag (1817-1903), appartenente ad una famiglia di pastori con una lunga tradizione culturale; il fratello maggiore Gösta Mittag-Leffler (1846-1927) fu scienziato di fama internazionale e il primo professore di matematica all'Università di Stoccolma; un altro fratello,

sposata con un alto funzionario statale, Gustaf Edgren. Tramite il fratello Gösta Mittag-Leffler era stata introdotta nel circolo intellettuale della nuova università di Stoccolma. A questo circolo apparteneva anche la nota scienziata russa Sonja Kovalevsky che dopo una vita randagia era stata chiamata a insegnare matematica a Stoccolma. I suoi interessi letterari l'avvicinavano a Anne Charlotte<sup>4</sup>; diventò così una delle figure predominanti del suo salotto letterario chiamato *Svältringen* (La cerchia degli affamati) perché alle riunioni si serviva soltanto una tazza di tè insieme a molta letteratura<sup>5</sup>. Tra coloro che frequentavano il salotto era presente anche lo scrittore Oscar Levertin che ci offre questo ritratto della padrona di casa:

En högväxt kvinna med ett ansikte, som, utan att äga någon linjeskönhet, präglades av en ovanlig livaktighet, rörelse och intresse, en kvinna, som jag alltid minnes talande med en kvick, lätt skorrande röst, den enda svenska jag råkat med möjlighet att hålla en litterär salong, ty hon var en konversationstalng av första rangen

Frits Löffler, fu professore di filologia nordica all'Università di Uppsala; il fratello minore Artur Leffler fu ingegnere. Per l'ambiente d'infanzia e di gioventù della scrittrice, v. J. GERNANDT-CLATNE - I. ESSÉN, *Anne Charlotte Leffler. En självbiografi grundad på dagböcker och brev*, Stockholm 1922.

<sup>4</sup> Anne Charlotte Leffler e Sonja Kovalevsky scrissero in collaborazione il dramma *Kampen för lyckan* («Lotta per la felicità», 1887). E quando Sonja Kovalevsky morì, nel 1891, Anne Charlotte scrisse la sua biografia, prima in forma di presentazione necrologica in una rivista italiana: *Sonja Kovalevsky (morta il 10 febbraio 1891)* in «Annali di matematica pura ed applicata», ser. II, XIX (1891), pp. 201-211; cfr. l'annuncio dell'articolo in «Natura ed arte», I (1892), p. 230. Una biografia più ampia — *Sonja Kovalevsky. Hvad jag upplevat tillsammans med henne och hvad hon berättat mig om sig själf* («Sonja Kovalevsky. Ciò che ho vissuto insieme a lei e ciò che mi ha raccontato di se stessa») — fu pubblicata postuma (1892).

<sup>5</sup> G. LINDER, *Sällskapsliv i Stockholm under 1880 - och 1890 - talen. Några minnesbilder*, Stockholm 1918, p. 71 sg.; cfr. O.-G. DE HEIDENSTAM, *Le roman suédois*, III: *Mme Leffler — Geijerstam — Levertin* — V. de Heidenstam, in «Revue des deux mondes», LXVI (1896), t. 136, p. 856.

med en stor personlighets franka och frimodiga intelligens. Hon var intressantare som människa, när hon talade, än när hon skrev böcker<sup>6</sup>.

Ma nonostante il giudizio abbastanza negativo di Leverlin sull'attività letteraria di Anne Charlotte Leffler, ella si era conquistato un pubblico fedele già con i suoi primi lavori. Il vero successo venne però solo nel 1882, anno in cui uscì la prima delle cinque raccolte di novelle chiamate *Ur lifvet* («Dalla vita»). Aveva oramai adottato la tesi di Georg Brandes, per il quale il compito della letteratura era quello di discutere i problemi del giorno, e si era fermata con ammirazione di fronte a *Röda rummet* («La sala rossa») di Strindberg, il primo romanzo naturalistico svedese (1879). Fu pronta a mettere in satira le forme di convenienza sociale delle classi superiori, a deplorare la posizione di inferiorità della donna, a discutere l'esigenza del sacrificio totale della felicità familiare per un ideale superiore, a toccare argomenti così scottanti come l'amore libero e il divorzio, il tutto con un impegno personale che ricorda Henrik Ibsen e con un radicalismo che fa pensare ad Alexander Kielland. Ma il radicalismo e lo spirito critico di Anne Charlotte Leffler sono sempre ravvivati dal suo interesse sincero per il prossimo e i suoi problemi. O come dice Gunnar Brandell:

Hon kallade sig socialist, men därmed förstod hon ingenting annat än uppfattningen att människorna gemensamt borde ordna sitt liv;

<sup>6</sup> «Una donna alta con un viso che, senza possedere una bellezza regolare, era caratterizzato da una vivacità, un movimento e un interesse insoliti, una donna che, mi ricordo, parlava sempre con voce veloce, con una leggera 'r' francese, l'unica svedese tra quelle che ho incontrato che aveva la possibilità di tenere un salotto letterario, perché aveva una capacità di conversazione di primissimo ordine con la schietta e sincera intelligenza di una grande personalità. Era più interessante come essere umano, quando parlava, che quando scriveva libri». (Citazione da H. SCHÜCK - K. WARBURG, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3 uppl., VII: *Den nya tiden [1870-1914] av Gunnar Castrén*, Stockholm 1932, p. 198). Cfr. le presentazioni della scrittrice date da E. KEY in *Anne Charlotte Leffler, duchessa di Cajanello. Några biografiska meddelanden*, Stockholm 1893, p. 80 sg., e da G. LINDER, *Op. cit.*, p. 36 sg.

hon var i grunden främmande för politiska doktriner. Den frigörelse hon drömde om var en frigörelse från konventionalism, trångsinne och tvång, ett förverkligande i rousseauansk andakt av individens rätta natur<sup>7</sup>.

Lo spirito critico e l'interesse aperto per i problemi del giorno caratterizzano anche le commedie di Anne Charlotte Leffler. *Sanna kvinnor* («Vere donne», 1883) riprende un tema ibseniano trattato già nelle novelle: quello della donna sottomessa che sacrifica se stessa, la sua vocazione e i suoi mezzi economici per soddisfare ai capricci del marito<sup>8</sup>. In *Hur man gör godt* («Come si fa il bene», 1885) l'autrice si interessa della questione sociale considerando l'ipocrisia della beneficenza esercitata dall'alta società più per ragioni egoistiche che per aiutare i poveri.

I drammi e le novelle di Anne Charlotte Leffler si diffondevano nei paesi nordici e nell'Europa continentale; i soggiorni della scrittrice nei paesi vicini furono sempre più frequenti ed ella entrò in contatto con gran parte dei personaggi di cultura danesi e norvegesi. Conosceva personalmente Georg Brandes<sup>9</sup> e Herman Bang<sup>10</sup>, conosceva e frequen-

<sup>7</sup> «Si diceva socialista ma con ciò non intendeva altro che gli uomini dovessero organizzare la loro vita in comune; era in fondo estranea alle dottrine politiche. La liberazione di cui ella sognava era una liberazione da convenzionalismo, limitatezza e obblighi, una realizzazione, in spirito rousseauiano, della natura giusta dell'individuo». (G. BRANDELL, *Op. cit.*, p. 170. Il passo dedicato a Anne Charlotte Leffler si legge anche in G. BRANDELL-J. STENKVIST, *Svensk litteratur 1870-1970*, I: G. BRANDELL, *Från 1870 till första världskriget*, Stockholm 1974, p. 131 sgg.).

<sup>8</sup> *Sanna kvinnor* ha costituito oggetto d'interesse ultimamente sia in Svezia sia in Italia. La commedia fu rappresentata alla televisione svedese il 20 marzo 1974 e ancora l'8 marzo 1978 con la regia di Stig Ossian Ericson e con Lena Granhagen come protagonista. E il 19 marzo 1975 il Programma nazionale della RAI presentò la commedia agli ascoltatori italiani in traduzione e adattamento radiofonico di Adamaria Terziani e con la regia di Edmo Fenoglio; protagonista fu Anna Maria Guarnieri.

<sup>9</sup> Brandes racconta nella sua autobiografia del loro primo incontro avvenuto a Copenaghen nel 1884 (*Levned*, III, København 1908, p. 77).

<sup>10</sup> Nel suo necrologio della scrittrice, apparso in «Verdens

tava Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson e Alexander Kielland<sup>11</sup>. Ma l'Europa attirava sempre di più la narratrice nordica e i suoi viaggi diventavano sempre più lunghi. I suoi libri si diffondevano anche in Germania, Inghilterra, Francia e Russia. Lo scrittore Ola Hansson la definisce, in una presentazione al pubblico tedesco del suo libro su Sonja Kovalevsky, come *Weltbürgerin* e aggiunge:

Sie war die einzige wirklich grosse dichterische Begabung unter den vielen schriftstellernden skandinavischen Damen in den siebziger und achtziger Jahren, die von den Theorien in Stuart Mill's 'Hörigkeit der Frau' und von der Praxis in Ibsen's 'Nora' ausgehend, die Litteratur mit Dramen und Novellen überschwemmt<sup>12</sup>.

Mentre il nome di Anne Charlotte Leffler diventava sempre più noto fuori delle frontiere della Svezia, il giudizio dei suoi compatrioti cominciò, all'opposto, a farsi più severo. Il dramma *Kampen för lyckan* fu rifiutato dai teatri svedesi e attaccato come immorale dai critici che ora non risparmiarono neanche i lavori che prima erano stati accolti favorevolmente — come *Sanna kvinnor*. Anne Charlotte scrive in una lettera, datata 18 dicembre 1887, al suo amico danese Adam Hauch<sup>13</sup>:

Nu är det också så tråkigt härhemma, att det kunde vara gott komma ifrån litet. Det blåser sådana reaktionära vindar här nu, att alla vi, som dyrka en annan religion än konvensen, äro förföljda och angräpnade från alla håll<sup>14</sup>.

Gang» il 2 novembre 1892, Bang racconta che aveva frequentato il suo salotto letterario a Stoccolma.

<sup>11</sup> J. GERNANDT-CLAINE - I. ESSÉN, *Op. cit.*, p. 105 sgg.

<sup>12</sup> *Zwei Frauen*, in «Die Nation», X (1892-93), p. 185.

<sup>13</sup> Per Adam Hauch (1836-1914), v. P. ENGELSTOFT in *Dansk biografisk leksikon*, IX, København 1936, p. 439 sg.

<sup>14</sup> «Ora c'è anche tanta tristezza qui a casa che sarebbe bello potersi allontanare un poco. Soffiano ora venti così reazionari che tutti noi che abbracciamo una religione diversa da quella delle convenienze, veniamo perseguitati e attaccati da ogni lato».

La scrittrice era in procinto di intraprendere un viaggio, da molto tempo sognato e preparato, in Italia. La ragione della partenza non era soltanto la delusione di fronte all'atteggiamento dei critici svedesi; Anne Charlotte sentiva come mai prima la tensione tra il suo grande bisogno di libertà e di indipendenza e la sua vita regolata secondo le esigenze di un matrimonio di convenienza contratto con un uomo di cui aveva una grande stima ma con cui aveva poco in comune e con il quale, soprattutto, non esisteva alcuna affinità letteraria. Ufficialmente, andava però in Italia per comporre la terza parte del suo romanzo *En sommarsaga* («Un racconto d'estate»)<sup>15</sup>. Le prime due parti raccontano di un destino di donna che interessava l'autrice da vicino: Ulla, una pittrice famosa, è cresciuta nell'Europa meridionale ma espatria per seguire l'uomo che ama, legato dalla sua attività ad un paesino nelle montagne norvegesi. In questo modo Ulla viene meno alla propria vocazione; decide di tornare in Italia per completare il quadro che diventerà la sua opera principale, ma non ritrova più l'armonia interiore indispensabile alla sua felicità; è condannata alla nostalgia e alla tensione tra l'esigenza della vocazione e i doveri verso la famiglia. Anne Charlotte voleva «vedere come Ulla stava laggiù e se c'era qualche possibilità che se ne tornasse». Ma — dice l'autrice nell'abbozzo di una autobiografia (1890):

Resultatet af min resa blef, att Ulla blef kvar i Italien — ock jag också. Men under det Ulla, genom att stanna där, dömde sig själf till en oupphörlig slitning, fann jag där lifvets fullhet och alla mitt lifs föregående slitningar mynnade ut i en fullständig harmoni<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> = *Ur lifvet*, IV, 1-2 (1886).

<sup>16</sup> «Il risultato del mio viaggio fu che Ulla rimase in Italia — e anch'io. Ma mentre Ulla rimanendovi condannò se stessa a una tensione incessante, io vi trovai la pienezza della vita e tutte le tensioni della mia vita precedente finirono in un'armonia totale» (Stoccolma, Biblioteca Reale, L 4 a:1).

*Vita e attività letteraria nel periodo italiano (1888-1892)*

Anne Charlotte Leffler arrivò in Italia il 1° febbraio 1888 e due giorni dopo a Roma, dove sarebbe rimasta fino alla fine di marzo conducendo la solita vita dei turisti scandinavi con visite ai monumenti e ai musei e incontri con i connazionali in piccole trattorie, in cui si scambiavano le impressioni della giornata e commentavano le abitudini e le caratteristiche del popolo italiano. Gli scandinavi si riunivano in questo periodo intorno al loro unico console C. A. Myhlenphort (1837-1891), « un uomo che sapeva eccellentemente come tener riunita la cerchia »<sup>17</sup>; al gruppo apparteneva anche lo scultore danese Louis Hasselriis, l'accompagnatore più assiduo di Anne Charlotte<sup>18</sup>. Man mano, ella superava la sua prima delusione di fronte all'Italia; cominciava a godere della sua nuova libertà e delle nuove impressioni e a desiderare contatti con il mondo culturale italiano. Già il 19 febbraio fu presentata ad una seduta all'Accademia dei Lincei, per iniziativa del professor Luigi Cremona<sup>19</sup>; fu l'inizio di contatti più intensi con gli ambienti intellettuali e artistici romani.

Ma alla fine di marzo Anne Charlotte fu invitata a accompagnare il fratello Gösta e sua moglie ad un congresso scientifico in Algeria.

Al ritorno si fermarono a Napoli per una visita turistica; ad attenderli c'era il giovane matematico Pasquale del Pezzo, futuro duca di Caianello, che fece loro da guida durante tutto il soggiorno nella città. La prima impressione della scrittrice di fronte a Napoli fu deludente; il giorno dopo l'arrivo scrive ad Adam Hauch (l'8 maggio 1888):

<sup>17</sup> H. Ibsen in una lettera al suo editore Hegel del 16 gennaio 1881. (Citazione da E. ØSTVEDT, *Henrik Ibsen og la bella Italia*, Skien 1965, p. 160).

<sup>18</sup> Per Louis Hasselriis, v. M. BODELSEN in *Dansk biografisk leksikon*, IX, København 1936, p. 422 sgg.

<sup>19</sup> Per Luigi Cremona, professore di geometria superiore a Bologna e poi a Milano e conoscente di Gösta Mittag-Leffler, v. E. BERTINI in *Enciclopedia italiana*, XI, Roma 1949, p. 830 sg.

Napoli har icke gjort det intryck på mig, som jag väntat, och jag känner mig alls icke redo att dö, för att jag nu sett det skönaste på jorden. Men så har också den berömda golfen ännu ingen gång visat sig för oss i all sin glans, ty himlen är ständigt töcknig, vattnet blekt och färglöst [...].

Ja, nu är det ju icke så långt till pingst och då resa ni väl alla till Hillebaek? [...]. Kunde jag vara där med dig utbytte jag gärna Medelhavet mot Sundet vad stund som hälst<sup>20</sup>.

Ma ancora una volta la sua prima impressione negativa si trasformò in ammirazione. I viaggiatori svedesi passarono tutto il mese di maggio a Napoli e Capri, e quando Gösta Mittag-Leffler e la moglie tornarono verso il Nord, alla fine del mese, Anne Charlotte rimase a Capri. Pasquale del Pezzo continuò ad essere il suo accompagnatore insieme al medico e scrittore svedese Axel Munthe. La scrittrice viveva con tutti i sensi aperti verso le nuove esperienze:

Lifvet, det verkliga lifvet är något annat än dröm och längtan. Vi äro för romantiska, för sentimentala, för kontemplativa där uppe i Norden. Af Syditalienaren skall man lära sig att *lefva*, han kan det<sup>21</sup>.

Del Pezzo e Anne Charlotte trovarono un interesse comune nell'attività letteraria di lei e nelle letterature dei loro paesi. Ambedue si dedicarono alla traduzione in italiano di *Aurora Bunge* e altre novelle di lei<sup>22</sup>; lui leggeva e traduceva

<sup>20</sup> « Napoli non mi ha fatto quell'impressione che mi ero aspettata e non mi sento affatto disposta a morire per aver ora visto la cosa più bella del mondo. Ma il famoso golfo non si è ancora mostrato, neanche una volta, in tutto il suo splendore perché il cielo è continuamente nebbioso, l'acqua pallida e incolore [...]. Sì, ora non manca molto a Pentecoste e penso che allora andrete tutti a Hillebaek? [...] Se io potessi essere lì con te, cambierei volentieri, in qualsiasi momento, il Mediterraneo con lo Stretto [= Öresund] ».

<sup>21</sup> « La vita, la vera vita è qualcosa d'altro che sogno e nostalgia. Noi siamo troppo romantici, troppo sentimentali, troppo contemplativi lassù nel Nord. Dall'italiano meridionale si deve imparare a *vivere*, egli lo sa fare ». (Da una lettera a Ellen Key datata 1 giugno 1888).

<sup>22</sup> La traduzione di *Aurora Bunge* e di altre sei novelle fu pubblicata a Roma nel 1895.

la *Frithiofs saga* di Esaias Tegnér, lei scopriva la letteratura drammatica italiana traducendo *Gli innamorati* di Carlo Goldoni. La sua attività letteraria originale si limitava, sembra, in questi mesi a una decina di lettere di viaggio pubblicate in « Stockholms Dagblad » sotto il titolo *Från hinsidan (af) Medelhafvet* (« Dall'altra parte del Mediterraneo »)<sup>23</sup>.

L'amicizia tra Anne Charlotte e Pasquale si sviluppava lentamente in un sentimento più profondo. La scrittrice racconta in una lettera del 4 giugno, indirizzata ad Adam Hauch ma mai spedita, del suo nuovo stato d'animo, della sua volontà di vivere nel presente senza guardare, con preoccupazione, verso il futuro. Ma si indovina, sotto le sue dichiarazioni, il timore di dover fare una scelta; da un lato ella non vuole causare dolore al marito che continua a considerare come suo fratello e amico, dall'altro è consapevole della difficoltà di essere accettata dalla famiglia di del Pezzo, molto cattolica e molto conservatrice, per cui un matrimonio del figlio maggiore con una signora divorziata, protestante e per di più di dieci anni più anziana, deve sembrare una cosa del tutto inconcepibile. A questo si aggiunge l'avversione sia di Anne Charlotte sia di Pasquale per un legame indissolubile qual è il matrimonio cattolico. Ella esclama nella lettera:

Nej, fri och hemlig skall vår kärlek lefva sitt sommarlif — någon höst och vinter skall den icke veta af. Men vem vill ej utbyta många långa instängda vintrar mot en enda sommar i fullt solljus<sup>24</sup>.

La situazione dei due come anche l'opinione che è l'amore completo, non un legame formale, ad autorizzare due persone a vivere insieme si riflette nella lunga novella

<sup>23</sup> Le lettere sul viaggio in Africa sono in tutto 12, pubblicate in « Stockholms Dagblad » 15-4-88, 22-4-88, 29-4-88, 12-5-88, 20-5-88, 27-5-88, 17-6-88, 23-6-88, 4-7-88, 8-7-88, 22-7-88 e 26-8-88.

<sup>24</sup> « No, libero e segreto il nostro amore deve vivere la sua vita estiva — non deve conoscere l'autunno e l'inverno. Ma chi non scambierebbe molti lunghi inverni al chiuso con una sola estate in piena luce del sole? ».

*Kvinnlighet och erotik* («Femminilità e erotismo»), II, iniziata alla fine del 1888 e pubblicata nel 1890<sup>25</sup>.

Anne Charlotte lasciò Napoli il 19 giugno per raggiungere suo marito in Austria, ma dopo poche settimane si separarono per sempre. La scrittrice esprime indirettamente il suo stato d'animo del momento, il suo ottimismo, nella piccola commedia *Den kärleken!* («Quell'amore!») che, da coloro che lottavano per un miglioramento della posizione della donna, fu considerata come una defezione dall'opinione espressa in *Sanna kvinnor*. Del Pezzo l'aveva raggiunta in Svizzera, dove i due passarono i mesi estivi che si sarebbero mostrati decisivi. Si dedicavano in questo periodo tra l'altro alla traduzione di *Sanna kvinnor*, che si sperava di vedere rappresentata in Italia<sup>26</sup>. Appaiono ora anche i primi dei brevi racconti di vita italiana, raccolti più tardi sotto il titolo *Napoletanska bilder* («Immagini napoletane»); cioè *Lifvets och dödens källor. Spridda drag från jordbäfnigen på Ischia 1883* («Le fonti

<sup>25</sup> = *Ur lifvet*, V (1890). La stessa opinione viene espressa già nella novella *I krig med samhället* (in *Ur lifvet*, II [1883]. La traduzione italiana *In lotta con la società*, Napoli 1913, unisce le due novelle *En bal i societeten* [«Un ballo dell'alta società»], pubblicata in *Ur lifvet*, I [1882], e *I krig med samhället*, le quali hanno la stessa protagonista; cfr. anche R. AMBJÖRNSSON, *Op. cit.*, p. 144, sulla stessa opinione in E. Key e cfr. C.J.L. ALMOVIST, *Hermitaget* («L'eremo») e *Det går an* («Così va bene»).

<sup>26</sup> Secondo una notizia aggiunta a una lettera spedita dalla scrittrice a Gösta Mittag-Leffler il 29 novembre 1888, la commedia fu accettata dal capocomico Ermete Novelli e sarebbe stata rappresentata a Torino nel gennaio 1889. Anche il giornale «Fieramosca» di Firenze comunica, il 25-26 novembre 1888, che la commedia sarà rappresentata a Torino dalla compagnia di Novelli il carnevale seguente. Infine abbiamo una lettera del 6 agosto 1889 in cui il critico teatrale Ernesto Zenuti comunica alla scrittrice di aver parlato con Novelli di una eventuale rappresentazione della commedia (a Firenze?). Ma i periodici letterari e teatrali del 1889 non accennano a una rappresentazione di *Vere donne* né a Torino né altrove. Per l'interesse recente della commedia sia in Italia sia in Svezia, v. n. 8. Per Ermete Novelli, v. F. SAVIO in *Enciclopedia dello spettacolo*, VII, Roma 1960, col. 1237 sgg.

della vita e della morte. Notizie sparse sul terremoto a Ischia nel 1883») e *Ett mirakel* («Un miracolo»), dei quali almeno il primo fu scritto in questi mesi. Il periodo svizzero fu dunque decisivo: Anne Charlotte Leffler tornò in Italia e il 27 novembre si stabilì a Napoli. Le lettere dei parenti svedesi esprimono timore per la sua nuova situazione, che, secondo la madre, può anche ulteriormente danneggiare la sua reputazione come scrittrice. Ma in una lettera alla madre scritta la vigilia del Natale 1888, Anne Charlotte comunica la notizia sorprendente che si sposterà con Pasquale del Pezzo appena ottenuto il divorzio in Svezia e l'annullamento del primo matrimonio in cui ambedue sperano.

Il 1889 non fu un anno facile per Anne Charlotte e Pasquale. La famiglia del Pezzo si oppose violentemente ai loro progetti matrimoniali, e la situazione si complicò per il fatto che il padre di Pasquale si ammalò gravemente e dovette essere protetto contro ogni sorta di emozione<sup>27</sup>. I due si incontravano di nascosto da amici. Ma, nonostante la sua incerta situazione sentimentale, Anne Charlotte non perde il suo innato ottimismo; il futuro le pare vasto, nuovo e pieno di possibilità e lei stessa si sente, nonostante i suoi 40 anni, piena di elasticità e ricettività. «*Därför*» — dice in una lettera ad Adam Hauch dell'11 aprile 1889 — «är det, som jag aldrig blir konservativ — men å andra sidan blir jag håller aldrig mogen och färdig, hur gammal jag blir, varken som konstnär eller människa»<sup>28</sup>, un autoritratto che corrisponde bene alla realtà. E Napoli le sembra oramai la città ideale a cui non vuole rinunciare:

En i afseende på klimat och natur mer gynnad stad än Napoli fins icke i Europa. Ock jag, som älskar naturen så obeskrifligt, jag njuter varje dag af att kunna lefva ständigt mitt i naturen och

<sup>27</sup> Gaetano del Pezzo, duca di Caianello, morì il 22 aprile 1889.

<sup>28</sup> «È per questo che non divento mai conservatrice — ma d'altra parte non divento neanche mai matura e completa, per quanto vecchia diventi, né come artista né come donna».

ändå i en stor stad. Italien har till den grad tagit mitt järta, att jag ej tror att jag någonsin mer kunde lefva lycklig i Norden<sup>29</sup>.

L'interesse della scrittrice per la letteratura italiana si approfondisce, ma non riscontriamo, nelle sue lettere, alcun accenno a una curiosità particolare per l'arte e per la musica. Le sue letture riguardano soprattutto i grandi scrittori del passato; apprezza specialmente Ariosto, Goldoni, Manzoni e Leopardi mentre Petrarca e Tasso vengono giudicati da lei artificiali. Tra i contemporanei esprime una grande ammirazione per Paolo Mantegazza ed anche Paolo Ferrari gode della sua stima.

Anche se i problemi privati della scrittrice occupano quasi tutto il suo tempo in questo periodo, ella ha tuttavia saputo concentrare qualche sua impressione della città d'adozione nei brevi racconti *En vinterdag i Napoli*, *Floridiana* («Una giornata d'inverno a Napoli. Floridiana»), *Julen i Napoli* («Il Natale a Napoli»), *Snöfall i Napoli* («Nevicata a Napoli») e *Allegría. Vårstämning från Capri* («Allegría. Atmosfera primaverile a Capri»). Sperava di diventare corrispondente fissa dall'Italia per lo «Stockholms Dagblad»<sup>30</sup>, ma questa speranza non si realizzò mai. Lo «Stockholms Dagblad» accettava, infatti, in questi anni, contributi in forma di descrizioni di viaggi in Italia anche da altri scrittori, tra cui Alfild Agrell che a suo tempo aveva frequentato il salotto letterario di Anne Charlotte a Stoccolma.

Alla fine dell'anno i problemi di Anne Charlotte e Pasquale sembravano insolubili; all'opposizione della madre di lui, accentuatasi dopo la morte del marito, si aggiungevano anche difficoltà economiche. Le incertezze e titubanze che spingevano la scrittrice a lasciare momentaneamente

<sup>29</sup> «Una città più favorita, quanto al clima e alla natura, di Napoli non esiste in Europa. E io che amo la natura così indescrivibilmente, io godo ogni giorno del poter vivere continuamente in mezzo alla natura e tuttavia in una grande città. L'Italia ha vinto il mio cuore tanto che non credo di poter mai più vivere felice nel Nord». (Da una lettera a Ellen Key del 24 gennaio 1889).

<sup>30</sup> Cfr. lettera spedita da Gustafva Leffler ad Anne Charlotte il 16 gennaio 1889.



te l'Italia, si riflettono, come vedremo, in *Kvinnlighet och erotik*, II.

Ma nell'aprile del 1890, una svolta inattesa si presenta grazie a due persone che hanno preso a cuore la causa della coppia: l'abate Valerio Anzino, confessore della regina Margherita, che li aiutava nelle pratiche che avrebbero portato all'annullamento del precedente matrimonio di Anne Charlotte; e Adelina del Balzo, sposata principessa Pignatelli di Strongoli, dama di corte della regina e parente di Pasquale, che si mostrava vicina alla loro situazione e generosa di consigli. I genitori di Pasquale avevano posto come condizione del loro consenso al matrimonio che Anne Charlotte si convertisse al cattolicesimo, e dopo lunghe esitazioni, essa si fece convincere a farlo. La cerimonia dell'abiura ebbe luogo il 23 aprile nella cappella privata della regina al Quirinale nella massima segretezza e in presenza soltanto di due sacerdoti, Pasquale, la principessa Strongoli e un domestico di corte. Anne Charlotte dà una descrizione dettagliata dell'avvenimento in una lettera alla madre del 25 aprile, una lettera che mostra come la scrittrice non perdesse mai, neanche nelle situazioni più private, il suo spirito di osservatrice obiettiva. Lo conservava anche quando, alcune settimane più tardi, fu chiamata a presentarsi davanti al Sant'Uffizio per rispondere ad alcune domande concernenti il suo matrimonio precedente. Una lettera indirizzata al fratello Gösta il 17 maggio inizia il racconto dell'episodio con le parole: « Vorrei saper descrivere in modo veramente vivo l'esperienza interessante di ieri ». E qui, come altrove, chiede al destinatario di conservare la sua lettera perché riferisce esperienze insolite « dalla vita » e potrà essere utile quando un giorno scriverà le sue memorie<sup>31</sup>. Ma nel frattempo Anne Charlotte e Pasquale si erano sposati civilmente — la cerimonia si era svolta a Roma il 7 maggio; il matrimonio civile fu seguito da una benedi-

<sup>31</sup> « Conserva però questa lettera [...], ne avrò bisogno quando un giorno scriverò le mie memorie, che veramente dovrebbero diventare interessanti, dato che ho vissuto molte cose notevoli che non molti svedesi hanno conosciuto ».



Anne Charlotte Leffler, duchessa di Caianello, 1891. Stoccolma, Biblioteca Reale.

zione privata impartita dall'abate Anzino il 21 maggio<sup>32</sup> dopodiché i due partirono per la Svezia dove sarebbero rimasti fino alla fine dell'anno. Lontane erano ora le idee sulla libera convivenza senza vincoli; la scrittrice parla ora invece del vincolo matrimoniale come della cosa più ricca e più completa che esista nella vita. In questo periodo terminò la commedia *Familjelycka* («Felicità familiare») in cui tocca argomenti 'difficili' come i contrasti di generazione e i doveri del padre verso i figli illegittimi. Ne parla in una lettera ad Adam Hauch dell'11 dicembre 1890:

Allt detta är ju ganska allvarsamma motiv och hade jag skrivit det för några år sedan hade det blifvit en bitande, skarp satir. Nu är det alltsammans behandladt så lätt och sorglöst, som man behandlar äfven allvarliga saker när man står komplett utanför alla konflikter och betraktar lifvet med den lyckliges öfverlägsna småleende<sup>33</sup>.

All'inizio del 1891 comincia una nuova fase nella vita di Anne Charlotte Leffler. Diventata oramai italiana, ella farà del tutto per inserirsi nel mondo sociale e culturale della sua città d'adozione. Il 28 febbraio la coppia si trasferisce al Palazzo Fiodo in Via Tasso<sup>34</sup>, una strada costruita da pochi anni che in quel periodo si presentava ancora come una via di campagna. La scrittrice ammira, con tutto l'entusiasmo del nordico di fronte all'abbondanza della na-

<sup>32</sup> Le nozze cattoliche ufficiali sarebbero state celebrate, anch'esse in grande segretezza, soltanto l'8 maggio 1892, completate le pratiche per l'annullamento del matrimonio di Anne Charlotte con Gustaf Edgren. (Cfr. lettere alla madre del 3 maggio e del 14 maggio 1892). Le nozze furono celebrate dal sacerdote Errico Attanasio, noto rappresentante del gruppo dei cattolici liberali che facevano capo all'abate Vito Fornari. (Cfr. B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, I, in «La critica», VII [1909], p. 330).

<sup>33</sup> «Tutto questo sono motivi abbastanza seri e se l'avessi scritto alcuni anni fa, sarebbe diventato una satira mordente, pungente, tagliente. Ora tutto è trattato così leggermente e spensieratamente come vengono trattate anche cose serie quando ci si trova completamente fuori di tutti i conflitti e si guarda la vita con il sorriso superiore della persona felice».

<sup>34</sup> Il palazzo porta ora il numero civico Via Tasso 162.

tura meridionale, la bellezza delle vedute sul golfo e segue con interesse sempre attento i cambiamenti della vegetazione nelle varie stagioni. Bengt Lewan ha dimostrato che i viaggiatori nordici della fine del secolo spesso apparivano abbastanza critici nei confronti del culto romantico e un po' antiquato dell'Italia; Heidenstam si permetteva, per esempio, di chiamarla ironicamente « il paese ideale della nonna »<sup>35</sup>. Ma Anne Charlotte offre, nelle lettere spedite in Scandinavia, descrizioni della natura che, quanto alla gioia di fronte ai colori e al senso di tranquillità e armonia, ricordano i romantici dell'inizio del secolo, e anch'essi trattati in particolar modo dalle bellezze di Napoli<sup>36</sup>. Così dipinge la natura che circonda Palazzo Fiodo in una lettera alla madre del 28 febbraio 1891:

Här är förtjusande vackert och våningen, så liten den är, är mycket trefflig, glad, solig, fraiche och ren. Medan jag varit sjuk, ha alla mandelträden slagit ut, kullarna rundt omkring oss och trädgården under våra fönster äro alla lysande hvita och rosenröda. Som vi bo midt ibland fruktträdgårdar komma vi att ha detta skådespel nu hela våren, ty efter mandelträden komma persikorna, så körsbärsträden etc. När jag ligger i min säng och luckorna öppnas ser jag bara som ett haf af blå ether, himmel och vatten, som smälta samman i en oändlig klarhet, hafsvinden tränger direkt in genom fönstren blandad med blomsterdoft. Om kvällarna vid solnedgången lysa de ännu snötäckta Sorrentobärgen i violett och ännu senare skimra det stora Napolis tusentals ljus under oss och längs hela golfen. Ock så fridfullt och stilla är här, bara fruktträdgårdar och landsvägen, på hvilken inga andra passera än hyrvagnar med 4, 6 och 8 engelska misser med Bedaeker i hand samt en och annan liten åsna med frukter och grönsaker, som då håller vid vår port och låter oss välja bland sina varor, skördade direkt i trädgårdarna häromkring<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> B. LEWAN, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm 1966, p. 230 sgg. L'espressione di Heidenstam si trova in *Från Col di Tenda till Blocksberg. Reseskizzer*, Stockholm 1888, p. 3. Più tardi lo scrittore avrebbe modificato la sua opinione sull'Italia.

<sup>36</sup> Cfr. p. es. G. LOKRANTZ, *Karl August Nicander*, Uppsala 1939, p. 283 sgg. e la lettera da Nicander a A. Törneros ivi citata.

<sup>37</sup> « Qui è meravigliosamente bello e l'appartamento, piccolo com'è, è molto accogliente, allegro, pieno di sole, fresco e pulito.

La casa di Via Tasso fu ospitale e divenne col tempo un centro d'incontro per amici italiani e stranieri. All'inizio vi si riceveva ogni mercoledì sera; come nello *Svältringen*, Anne Charlotte offriva il tè e ci si dedicava a discussioni letterarie e culturali; col tempo ci si abituò a tenere casa aperta tutte le sere dalle 9 alle 11. Tra i primi ospiti di Palazzo Fiodo furono Benedetto Croce, occupato in quel periodo a scrivere la sua storia dei teatri di Napoli, e Salvatore Di Giacomo<sup>38</sup>. La scrittrice svedese si sarebbe più tardi vantata di aver suscitato in Croce il suo grande interesse per Ibsen e la scuola letteraria nordica. Croce gliene rende merito nella prefazione alla traduzione italiana di *Hur man gör godt*, in cui presenta le caratteristiche di questa 'scuola', e più tardi in *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, II<sup>39</sup>. Croce divenne uno dei più assidui frequentatori di Palazzo Fiodo e il suo necrologio molto personale di Anne Charlotte, dedicato al vedovo, costituisce

Mentre ero malata, tutti i mandorli sono sbocciati; le colline intorno a noi e il giardino sotto le nostre finestre splendono tutti bianchi e rosa. Poiché abitiamo in mezzo ai frutteti, avremo ora questo spettacolo tutta la primavera perché dopo i mandorli vengono i peschi, poi i ciliegi ecc. Quando sto a letto e le imposte vengono aperte, vedo soltanto come un mare di etere azzurro, cielo e acqua che si fondono in un'immensa chiarezza, il vento del mare penetra direttamente attraverso le finestre misto con il profumo dei fiori. La sera al tramonto le montagne di Sorrento ancora coperte di neve splendono in color viola e ancora più tardi le migliaia di luci della grande Napoli brillano sotto di noi e lungo tutto il golfo. Ed è così calmo e tranquillo qui, soltanto frutteti e la via per cui passano soltanto carrozze a noleggio con 4, 6 e 8 misse inglesi con il Baedeker in mano e qualche piccolo asino con frutta e verdura che allora si ferma alla nostra porta e ci fa scegliere tra le sue merci raccolte direttamente nei giardini qui intorno».

<sup>38</sup> Anne Charlotte Leffler aveva già nel passato avuto contatti epistolari con Di Giacomo a proposito del suo dramma verista *Malavita* composto in collaborazione con G. Cognetti e pubblicato nel 1889. (Cfr. F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche. Ed. postuma di Gino Doria e Cecilia Ricottini*, Firenze 1966, p. 178 sgg. e lettera da Di Giacomo a Anne Charlotte datata agosto 1889).

<sup>39</sup> In « La critica », VIII (1910), p. 260 sg.

una testimonianza degli stretti rapporti di amicizia sviluppatasi tra i tre<sup>40</sup>.

Anche Salvatore Di Giacomo mostrò un grande interesse per le opere di Anne Charlotte; fu lui che, con la collaborazione diretta dell'autrice, tradusse la commedia *Hurman gör godt* dopo averla adattata al pubblico italiano, cioè dopo aver « eliminato ogni traccia di discussione e tendenza che non vengono sopportate qui »<sup>41</sup>. Di Giacomo si ricorderà più tardi delle ore di lavoro passate nella « semplice e signorile casetta quasi campagnola », nel piccolo studio con le finestre spalancate sulla città e sul mare in cui « un profumo di mortella e di mentastra s'effondeva, si levava da' giardini, quasi ancora selvaggi »<sup>42</sup>. Croce e Di Giacomo avevano incoraggiato la traduzione della commedia che si sperava di poter offrire a una compagnia teatrale. Se ne interessò un altro frequentatore del salotto di Palazzo Fiodo: Riccardo Carafa, duca d'Andria. Carafa, egli stesso scrittore drammatico, fu uno degli ultimi rappresentanti del grande interesse per il teatro coltivato da secoli dai nobiluomini napoletani<sup>43</sup>. Anne Charlotte racconta in una lettera alla madre, datata il 14 maggio 1892, che Carafa voleva presentare la sua commedia alla compagnia che stava recitando Ibsen a Napoli, cioè, evidentemente, la compagnia di Ermete Zacconi che nel maggio del 1892 dava *Spettri* ai Fiorentini<sup>44</sup>. Purtroppo il suo interessamento non

<sup>40</sup> Ricordo di Anna Carlotta Leffler, duchessa di Cajanello, 21 ottobre 1892, Trani 1892. (Ristampato in *Pagine sparse*, I, Napoli 1943, p. 219 sgg.).

<sup>41</sup> V. lettera inviata al fratello Gösta il 25 aprile 1891.

<sup>42</sup> S. DI GIACOMO, *Figure nordiche*, in « Il Giornale d'Italia » del 3 dicembre 1912. (L'articolo è stato in parte ristampato come prefazione alla traduzione di *I krig med samhället*).

<sup>43</sup> Cfr. T. RAVASCHIERI FILANGIERI FIESCHI, *Paolina Craven e la sua famiglia*, Napoli 1892, p. 193 sgg.; B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, I, in « La critica », VII (1909), p. 415 sg.; B. CROCE in *Pagine sparse*, II, Napoli 1943, p. 313.

<sup>44</sup> Cfr. p. es. « Il Mattino » del 14-15 maggio 1892, sotto la rubrica *Api, mosconi e vespe*, e la recensione di F. Verdinois. In quest'occasione Anne Charlotte scrisse un articolo intitolato *Henrik*

ebbe nessun risultato: Carafa esprime il suo rammarico nel necrologio di Anne Charlotte pubblicato sul « Mattino » il 27-28 ottobre 1892 e sull'« Illustrazione italiana » il 20 novembre 1892.

Al gruppo di amici italiani che condividevano l'interesse letterario di Anne Charlotte appartenevano anche due scrittrici, la moglie di Riccardo Carafa, Enrichetta Capece-latro, membro associato, ancora giovanissima, dell'Accademia Pontaniana<sup>45</sup>, e Fanny Zampini Salazar<sup>46</sup>, figlia dello storico d'arte e patriota Demetrio Salazar e fondatrice della rivista « Rassegna degli interessi femminili »<sup>47</sup>. Fanny Zampini Salazar fu la personalità che per comunità d'interessi e simpatia personale sarebbe sempre stata più vicina a Anne Charlotte; fu vicina a lei anche nei suoi ultimi momenti che vengono ricordati sia dal fratello Lorenzo Salazar, bibliotecario presso il Museo di S. Martino<sup>48</sup>, sia da Fanny stessa nelle parole pronunciate ai funerali e poi stampate<sup>49</sup>.

La cerchia dei simpatizzanti si allargò. All'inizio di maggio 1891, Anne Charlotte e Pasquale furono invitati al Circolo filologico ad ascoltare una conferenza su « Socialismo e darwinismo »; il conferenziere era Francesco Save-

*Ibsen* in « Fortunio » (14 maggio 1892) e inoltre una presentazione della recita di *Spettri — Ibsen i Neapel* — nel giornale norvegese « Verdens Gang » del 23 maggio 1892; quest'ultima fu poi ristampata nel giornale danese « Morgenbladet » del 29 maggio 1892. Per Ermete Zacconi, v. F. SAVIO in *Enciclopedia dello spettacolo*, IX, Roma 1962, col. 2067 sgg.

<sup>45</sup> S. GIORNETTI in *Dizionario biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, p. 440.

<sup>46</sup> *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, ser. VI: *Poetesse e scrittrici*, II, Roma 1942, p. 202 sg. — Un lungo articolo su Fanny Zampini Salazar, la sua vita e i suoi sforzi per migliorare la posizione della donna italiana, fu pubblicato nel « Morgenbladet » danese il 28-29 novembre 1891 da Helene Jacobson che per lunghi periodi viveva con i del Pezzo a Napoli.

<sup>47</sup> Per la rivista che ebbe breve vita, v. N. BERNARDINI, *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce 1890, p. 643.

<sup>48</sup> L. SALAZAR, *Anna Carlotta Leffler, duchessa di Cajanello*, in « Fortunio » (2 giugno 1893).

<sup>49</sup> *Anna Carlotta Leffler, duchessa di Cajanello*, Napoli 1892.

rio Nitti e l'incontro fu l'inizio di un'amicizia molto solida. Il salotto fu anche frequentato dai colleghi di Pasquale, soprattutto da matematici, tra cui Emanuele Fergola<sup>50</sup>, Alfonso del Re<sup>51</sup>, Gabriele Torelli<sup>51</sup> e Federico Amodeo<sup>52</sup>, e dal medico Vincenzo Cozzolino<sup>53</sup>.

Ma la casa di Via Tasso divenne man mano anche una meta di scandinavi residenti a Napoli o di passaggio. I giovani studiosi collegati con la Stazione Zoologica si facevano spesso vedere dai del Pezzo; tra questi lo svedese David Bergendal<sup>54</sup>, ospite della « Stazione » nella primavera e nell'estate del 1891, e il norvegese Johan Hjort<sup>55</sup> che vi si trattenne nella primavera del 1892. Anne Charlotte racconta anche nelle sue lettere di aver ricevuto visite dal giornalista e poeta Emil von Quanten con la moglie Aurora, scrittrice anche lei<sup>56</sup>, dalla pittrice Agnes Börjesson<sup>57</sup>, dagli scrittori Tor Hedberg e Sophie Elkan, la compagna di Selma Lagerlöf, dall'amico di vecchia data Axel Munthe oramai caprese.

I visitatori erano dunque numerosi e già a giugno 1891 Anne Charlotte poteva scrivere con soddisfazione: « Emelertid finner jag så småningom att det alls icke är så ondt om intelligent umgänge här som jag fruktade »<sup>58</sup>. Ed è evi-

<sup>50</sup> R. TRIFONE, *L'Università degli studi di Napoli dalla fondazione ai giorni nostri*, Napoli s.d., p. 163.

<sup>51</sup> R. TRIFONE, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>52</sup> *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, ser. XXXVIII: *Pedagogisti ed educatori*, Milano 1939, p. 28.

<sup>53</sup> R. TRIFONE, *Op. cit.*, p. 148.

<sup>54</sup> Per David Bergendal, v. S. LINDMAN in *Svenska män och kvinnor*, I, Stockholm 1942, p. 235 sg.

<sup>55</sup> V. il necrologio di J. T. RUUD in *Det norske videnskaps-akademi i Oslo. Årbok 1949*, Oslo 1950, p. 47 sgg. e quello di A. C. HARDY in *Obituary notices of fellows of the Royal Society of London*, VII (1950), p. 167 sgg.

<sup>56</sup> G. ELGENSTIERNA, *Den introducerade svenska adelns ättartavlor...*, VI, Stockholm 1931, p. 97.

<sup>57</sup> Per Agnes Börjesson, v. R. AMENIUS in *Svenska män och kvinnor*, I, Stockholm 1942, p. 526.

<sup>58</sup> « Man mano scopro però che non c'è affatto qui una tale mancanza di conoscenze intelligenti come temevo ».

dente che la scrittrice seppe raccogliere intorno a sé, qui come una volta a Stoccolma, una cerchia di amici e ammiratori sinceri. Le presentazioni che accompagnano le recensioni alle traduzioni delle sue opere e i necrologi parlano tutti dell'impressione viva che destavano la sua forte personalità, la sua assoluta sincerità combinata con generosità e interesse per i problemi di tutti, la sua intelligenza. Scrive l'amica Fanny Zampini Salazar:

È una di quelle donne incapaci di pose e *preziosità*, come di sentimenti meschini o volgari [...]. Quella franca, leale stretta di mano, lo sguardo ed il sorriso dolcemente affettuosi co' quali riceve amiche ed amici nell'originale e *comfortable* suo appartamento alla via Tasso, pieno de' ricordi della Svezia, mette ognuno à *son aise*. Si sente in sua presenza la forza di un carattere incapace d'ipocrisia o *secondi fini* nella gentilezza espansiva, che non è soltanto cortesia da salotto ma un innato bisogno del cuore<sup>59</sup>.

Il salotto dei del Pezzo divenne dunque un centro culturale ed un mezzo per Anne Charlotte Leffler per venire in contatto con il mondo intellettuale napoletano. Provenendo dalla scuola naturalistica nordica, ella seguiva con interesse particolare la nascita e l'evoluzione del verismo italiano, così importante proprio a Napoli in quegli anni — anni in cui anche Gabriele d'Annunzio e Giosuè Carducci dimoravano più o meno a lungo nella città. E si proponeva anche, con ciò, di informare il pubblico scandinavo sui movimenti letterari, culturali e politici dell'Italia. Un tentativo di interessare il redattore del quotidiano svedese « Aftonbladet », Harald Sohlman, ad una serie di articoli chiamati *Från det samtida Italien* (« Dall'Italia contemporanea ») fallì, e la scrittrice si lamenta in una lettera all'amica Ellen Key di non avere a disposizione alcun giornale svedese in cui presentare le sue riflessioni. Manifesta invece il suo interesse particolare per il teatro con articoli in giornali danesi e norvegesi, articoli che esprimono fierezza dell'attenzione che la letteratura drammatica nordica suscita in Italia.

<sup>59</sup> In un « pastello mondano » in « Fortunio » (6 maggio 1892).

Se possiamo seguire l'impegno culturale di Anne Charlotte da vicino, è invece più difficile sapere qualcosa delle sue reazioni di fronte alle questioni politiche e sociali, reazioni che non risultano chiaramente dalle sue lettere ma che ella avrebbe appunto voluto esprimere nella serie di articoli *Från det samtida Italien*, di cui ci è stato conservato soltanto il primo, manoscritto, che contiene una presentazione della seconda parte delle memorie politiche di Michelangelo Castelli<sup>60</sup>.

Ma sembra che « la pittrice delle piccole anime », la scrittrice che con tanta immedesimazione aveva trattato la questione sociale in *Come si fa il bene*, non sia stata particolarmente colpita dalla miseria dei napoletani poveri. Vediamo comunque poco, nelle sue lettere e novelle, dell'indignazione che traspare dal libro *Från Napoli. Resebref* («La città dolente. Lettere da Napoli», 1885) del suo connazionale ed amico Axel Munthe — che naturalmente come medico aveva avuto tutt'altra possibilità di osservarla. Munthe era anche vissuto molto più a lungo in Italia e conosceva perfettamente il dialetto napoletano. Ma soprattutto Anne Charlotte Leffler apparteneva oramai all'alta società di Napoli e si era in breve tempo abituata ad accettare, anche se non ad approvare, le differenze di vita fra gli abitanti della città. Lo storico e giornalista Antonio Ghirelli ha recentemente constatato che l'incomunicabilità tra le due Napoli si era accentuata nei primi trenta anni dopo l'unificazione: « Sono due pianeti che girano parallelamente nella stessa orbita senza incontrarsi mai, altro che agli occasionali passaggi della compassione, della carità o della servitù »<sup>61</sup>. Così Anne Charlotte racconta, ad esempio, come tra parentesi e come se descrivesse un quadro pittoresco, di tutta una po-

<sup>60</sup> Stoccolma, Biblioteca Reale, L 4 a:6:8. Per le memorie di Castelli, v. *Catalogo generale della libreria italiana dall'anno 1847 a tutto il 1899*, comp. da A. Pagliaini, I, Milano 1901, p. 462.

<sup>61</sup> *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Torino 1977, p. 37. V. anche P. VILLARI, *Nuovi tormenti e nuovi tormentati* (in «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», 3ª ser., v. XXX della raccolta v. CXIV 1890), p. 616 sgg.

polazione di lavandaie, stiratrici, allevatrici di polli che abitano in soffitte e in tuguri a Via Tasso<sup>62</sup>. E non manca di sottolineare continuamente la necessità per se stessa di vivere e comportarsi secondo il suo rango. Ciò voleva anche dire avere a disposizione un numeroso personale di servizio che creava alla padrona di casa diverse difficoltà per il dialetto talvolta incomprensibile, per il temperamento esuberante e per l'onestà non sempre irreprensibile. Ma queste persone apparivano a lei anche come 'tipi' interessanti e originali da tener presenti come modelli di figure di nuove novelle<sup>63</sup>. Ammirava la loro umanità e cordialità, ma deplorava la loro mancanza di perseveranza e autocontrollo. E rimaneva sempre stupita e divertita di fronte alle espressioni di una superstizione tipicamente meridionale, da cui non era del tutto libero neanche il marito. Finiva però coll'accettarla per ottenere che la servitù si adeguasse ai suoi desideri. Esclama in una lettera a Ellen Key del 17 settembre 1892:

Du tror kanske att man kan bekämpa denna vidskepelse, tala förnuft med detta fantastiska folk. Jag tvingas i stället att gå in på deras föreställningssätt för att erhålla hvad jag önskar. För att t. ex. öfvertyga amman om att hon ej bör låta främmande på gatan kyssa och smeka barnet nödgas jag litet emellan påminna henne om faran af 'mal occhio' och 'jettatura'. Ville jag i stället söka förklara för henne, hvad jag värkligen fruktar, smittosamma sjukdomars öfverförande, skulle jag tala för döfva öron<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Lettera alla madre del 25 maggio 1892.

<sup>63</sup> Cfr. lettera alla madre del 30 maggio 1891 sui progetti, mai realizzati, di scrivere una novella sulla cameriera siciliana Giovanna Felice e sua figlia Caterina. Cfr. anche la novella *En ammas historia* («La storia di una balia»), la cui protagonista ha tutte le caratteristiche della balia del figlio Gaetano.

<sup>64</sup> «Tu credi forse che si possa combattere questa superstizione, far rinsavire questo popolo fantastico. Sono invece costretta a adeguarmi al loro modo di pensare per ottenere ciò che desidero. Per persuadere la balia che non deve permettere ad estranei per strada di baciare e accarezzare il bambino, sono p. es. talvolta costretta a ricordarle il pericolo di 'mal occhio' e 'jettatura'. Se volessi invece cercare di spiegarle ciò che realmente temo, cioè la trasmissione di malattie contagiose, parlerei ai sordi».

Problemi pratici di questo genere occupano le giornate della scrittrice che si sta ora inserendo in un nuovo mondo. Solo superficialmente essa accenna a questioni sociali che non la riguardano direttamente, come la discussione sul divorzio e le agitazioni all'università. Un problema che le era sempre interessato era invece quello dell'istruzione femminile. Già in una sua lettera del 1875 indirizzata al fratello Gösta leggiamo una presa di posizione a proposito di essa:

Om jag egde en dotter att upfostra skulle jag framförallt lägga vikt på att lära henne, att hon egde en bestämd, individuel upgift i lifvet och att hela hennes ungdom måste användas till att bereda sig till denna upgift. Jag skulle icke tillåta, att hennes lärotid slutade förr än vid 20 år, och jag skulle se till, att hon också grundligt arbetade under hela denna tid<sup>65</sup>.

Ora, nel 1891, Anne Charlotte Leffler ebbe occasione di orientare questa sua preoccupazione particolare verso un nuovo istituto di educazione femminile che stava nascendo sull'iniziativa della principessa di Strongoli. La nuova scuola, organizzata secondo principi moderni, era situata nel magnifico edificio che prima era stato dedicato al famoso romitorio delle cosiddette Sepolte vive fondato da Suor Orsola Benincasa. Il compito di Anne Charlotte fu soprattutto quello di proporre libri adatti per lo studio delle letterature straniere.

La tendenza della scrittrice svedese a osservare la vita del popolo, le sue usanze e le sue tradizioni, come uno spettacolo pieno di colore influenzava anche il suo atteggiamento

<sup>65</sup> « Se io avessi una figlia da educare, considererei particolarmente importante insegnarle che ha un compito determinato, individuale nella vita e che deve dedicare tutta la sua giovinezza alla preparazione per questo compito. Non permetterei che il suo periodo d'istruzione finisse prima che avesse 20 anni e controllerei che lavorasse anche coscienziosamente durante tutto questo periodo ». (Parte della lettera è stata stampata in P. LINDELL, *Autografier och porträtt af framstående personer*, ser. III, fasc. 11 d, Stockholm 1893).

mento di fronte al cattolicesimo. La sua conversione era stata dettata soprattutto da ragioni pratiche e da rispetto verso la nuova famiglia; il suo spirito critico in questioni religiose, condiviso anche dal marito, traspare dalle sue lettere. Questo spirito critico fu evidentemente anche alimentato dal rifiuto della suocera, la principessa Angelica Caracciolo di Torella, di accettare il matrimonio del figlio, un rifiuto che giustificava appunto con principi religiosi e che rinnovava anche dopo la celebrazione religiosa del matrimonio e dopo la nascita del figlio. Ma nonostante la propria presa di posizione, la scrittrice voleva ad ogni costo che le persone di servizio adempissero ai loro doveri religiosi. E personalmente partecipava per esempio alle funzioni di Pasqua, così come partecipava a una festa di fiori a Torre del Greco. In una lettera alla madre datata il 15 aprile 1892 descrive in dettaglio le passeggiate penitenziali lungo Via Toledo il giovedì santo, le visite alle sette chiese e le cerimonie pasquali. Per lei anche queste funzioni facevano parte del mondo napoletano che aveva scelto come suo.

Con ogni probabilità Anne Charlotte Leffler si sarebbe avvicinata sempre di più a questo suo nuovo mondo fino a immedesimarsi con esso. Nei tre anni in cui le fu consentito di vivere a Napoli, fece il primo passo su tale strada e si sentiva oramai più cosmopolita che nordica:

Jag är emellertid icke en sådan natur som Ibsen, som är oberoende af sin omgifning, tvärtom, och upphör jag ej helt och hållet att skriva, rent nordisk blir jag ej mer utan kosmopolitisk<sup>66</sup>.

In una lettera dello stesso mese all'amico Hauch racconta come i personaggi svedesi che sta creando tendano a parlare italiano, « un anacronismo indubbiamente alquanto discutibile ». Il 4 febbraio 1892 confida allo stesso Hauch la sua speranza di essere accettata come scrittrice nella nuova patria:

<sup>66</sup> « Non ho però lo stesso carattere di Ibsen che è indipendente dal suo ambiente, anzi, e se non cesso del tutto di scrivere, puramente nordica non divento più ma cosmopolita ». (Da una lettera al fratello Gösta datata 17 giugno 1891).

All min litterära sträfvan är nu egäntligen riktad utåt, från mitt eget land där jag ej längre känner fast mark under fötterna, närmast är det förstås i Italien jag nu önskar vinna en läsekrets, men det är nog mycket osäkert, om det lyckas<sup>67</sup>.

Si intuisce però anche l'amarezza della scrittrice di essere dimenticata dal pubblico del paese d'origine. Lo ammette in una lettera alla madre scritta poche settimane prima di morire:

Jag är så mycket gladare åt detta hopp om framgång i England, som jag nu behöfver någon uppmuntran för att få håg att producera på nytt. Jag känner nämligen ganska tungt den likgiltighet och tystnad, som numera omger mitt namn i Sverge och ser oupphörligt små prof på hur glömd jag är [...] I Ord och bild [...] skriva alla möjliga författare men jag har icke blifvit anmodad [...] Strindberg nämnes ofta, jag aldrig. Ja, det kann icke nekas att detta kommer mig att förlora modet. Anfall ha alltid kryat upp mig men glömskans och likgiltighetens tystnad! Därför ställer jag nu som sagdt mitt hopp på utlandet, och på den vägen kann jag kanske också en gång komma åter till Sverge<sup>68</sup>.

Evidentemente Anne Charlotte si è resa conto che il suo futuro come scrittrice, nonostante le assicurazioni dei critici, era legato alla terra d'origine. Così il romanzo che

<sup>67</sup> « Ogni mio sforzo letterario è ora in fondo indirizzato al di fuori, al di fuori del mio proprio paese dove non sento più la terra solida sotto i piedi; prima di tutto è naturalmente in Italia che desidero ora trovare un pubblico ma è probabilmente poco sicuro che ci riesca ».

<sup>68</sup> « Sono tanto più contenta di questa speranza di successo in Inghilterra in quanto ho ora bisogno di qualche incoraggiamento per trovare la voglia di produrre di nuovo. Fatto è che io sento abbastanza il peso dell'indifferenza e del silenzio che oramai circondano il mio nome in Svezia e vedo continuamente piccole prove di come sono dimenticata lì [...]. In 'Ord och bild' [...] scrivono scrittori di ogni genere ma a me non hanno chiesto di farlo [...]. Strindberg viene spesso nominato, io mai. Sì, non si può negare che questo mi fa perdere il coraggio. Gli attacchi mi hanno sempre rianimata ma il silenzio dell'oblio e dell'indifferenza! Perciò pongo dunque ora la mia speranza nell'estero e per quella via potrò forse anche una volta tornare in Svezia ».

stava scrivendo quando la morte la sorprese e che considerava la sua opera principale, *Trång horisont* («Orizzonte stretto»), è ambientato nella cittadina svedese Hjo, vicino alla quale la scrittrice aveva passato le sue estati d'infanzia nella casa del nonno materno. E anche i brevi racconti sulla vita napoletana erano ovviamente destinati a un pubblico svedese. Soltanto il dramma *Sanningens vägar* («Il viaggio della verità») sembra essere scritto per soddisfare i lettori italiani; questo dramma è anche unico nel suo genere nella produzione di Anne Charlotte Leffler; Ellen Key conclude che è stato influenzato dalla fantasia meridionale del marito<sup>69</sup>.

L'ansia di poter continuare a far parte della cerchia ristretta degli scrittori cari al pubblico svedese si riflette anche nel grande interesse di Anne Charlotte per quello che accade nel mondo letterario nordico e la tendenza a voler confrontare le proprie opere con esso. La narratrice si preoccupa, così, che il titolo di un dramma fantastico di Strindberg somigli troppo al titolo del suo, il che potrebbe comportare sospetti di imitazione; ritrova in *Det forjaettede Land* («La terra promessa») di Henrik Pontoppidan lo stesso conflitto tra il pastore e i nuovi movimenti che lei stessa ha voluto illustrare in *Trång horisont* ma conclude che Pontoppidan è troppo limitato, troppo grundtvighiano, nel suo modo di presentare il problema; si indigna del dramma *Fröken Julie* («Contessina Giulia») di Strindberg: « Vale certamente ancora di più per Strindberg che per la cosiddetta letteratura femminile il fatto che quando vuole fare il teorico e predicare, è impossibile come artista ».

Ma Anne Charlotte non era sempre così severa nei suoi giudizi. Selma Lagerlöf, sempre poco sicura di sé e delle sue capacità, le aveva chiesto consiglio a proposito dei primi capitoli di *Gösta Berlings saga* mandati alla rivista « Idun » e Anne Charlotte aveva espresso la sua ammirazione esortandola a continuare. Abbiamo una serie di lettere spedite da Selma Lagerlöf alla scrittrice napoletana negli anni 1891

<sup>69</sup> E. KEY, *Op. cit.*, p. 154.



e 1892 che testimoniano dell'importanza dell'incoraggiamento. Forse l'apprezzamento di Anne Charlotte per l'opera di Selma Lagerlöf è un'ulteriore prova che si stava allontanando dall'atmosfera un po' grigia e piena di problemi degli anni '80; la sua vita personale con i nuovi motivi di gioia portava con sé anche la possibilità e la volontà di accogliere i nuovi ideali letterari più consoni alla sua situazione<sup>70</sup>. È significativo che la scrittrice avesse progettato una raccolta di novelle dal titolo *I fred med samhället* («In pace con la società») in contrapposizione con la novella *I krig med samhället* («In lotta con la società») del 1883. Meno di un anno prima della morte improvvisa scrive ad Adam Hauch:

Jag är icke mer än några och 40 år ännu, lifvet ligger så rikt och lefvande framför mig. Mitt personliga och mitt litterära lif är lika uppfyllt, det ena som det andra. Skulle jag dö nu, så måste man säga, att jag gått bort på höjden af mitt lif i alla afseenden, en strålande höjd, där allt är solsken ock stora, vida horisontlinier. Men jag tror icke, att jag skall dö [...]. Det enda, som kommer mig att tänka det ibland är just det, att jag är så lycklig, emedan det syns mig att jämnvikten i värden icke tillåter en sådan exceptionell lycka att vara länge<sup>71</sup>.

Anne Charlotte Leffler morì nella sua casa di Via Tasso il 21 ottobre 1892.

<sup>70</sup> Cfr. G. Brandell, *Op. cit.*, p. 173. Si può però costatare che Anne Charlotte era ben informata degli ultimi sviluppi nelle letterature nordiche, anche dei «nuovi segnali di Heidenstam» che discute nella sua corrispondenza con Ellen Key.

<sup>71</sup> «Ho poco più di 40 anni, la vita si stende così ricca e viva dinanzi a me. La mia vita personale e la mia vita letteraria sono ugualmente piene l'una e l'altra. Se dovessi morire ora, bisognerebbe dire che me ne sarei andata quando stavo sulla cima della mia vita da tutti i punti di vista, una cima splendente dove tutto è sole e grandi, vaste linee di orizzonte. Ma non credo di dover morire [...]. L'unica cosa che me lo fa pensare qualche volta è proprio il fatto che io sia così felice dato che mi sembra che l'equilibrio del mondo non permetta che una felicità così eccezionale duri a lungo».

*Esperienze personali e ambiente italiano nelle opere degli ultimi anni.*

Se vogliamo confrontare con quelle precedenti le opere letterarie di Anne Charlotte Leffler scritte nel periodo napoletano, notiamo che la maggioranza di queste appare di minor impegno. La scrittrice aveva meno tempo a disposizione e era spesso spinta da ragioni economiche a pubblicare brevi racconti nei quotidiani svedesi, racconti che in molti casi sono semplici descrizioni di episodi osservati. Ella stessa è consapevole della levità di alcuni di questi racconti; a proposito di *Sommarlif i Italien* («Vita d'estate in Italia») scrive per esempio alla madre: «Jag har skrivit ett Capri-bref till Verdens Gang, som jag skall skicka Er. Det är just ingenting, jag har egentligen skrivit det för att förtjäna 100 fr. d.v.s. fyra dagars vistelse här»<sup>72</sup>; e in risposta a una domanda di Adam Hauch a proposito di *Giftermål af tycke* («Nozze di inclinazione») dice: «Den lilla skizzen 'Giftermål af tycke' skref jag i somras därtill nödd och tvungen af ett löfte till Bojesen. Den stod i Juleroser, men jag har ej sändt den till någon, emedan jag ej tyckte den vara värd att läsas»<sup>73</sup>. Non è falsa modestia; la scrittrice si mostra in altre occasioni ben consapevole del valore di quello che scrive. Evidentemente considerava gli anni 1890-1892 come un periodo di transizione per quel che riguardava la sua attività letteraria. E già dopo la nascita del figlio aveva intensificato questa attività; difatti si stava occupando di quello che vedeva come la sua opera principale, il romanzo *Trång horisont*, quando avvenne la morte.

<sup>72</sup> «Ho scritto una lettera caprese per 'Verdens Gang' che vi manderò. Non è in fondo niente, in realtà l'ho scritta per guadagnare 100 franchi, cioè il soggiorno di quattro giorni qui». (11 agosto 1892).

<sup>73</sup> «Il piccolo racconto 'Giftermål af tycke' l'ho scritto l'estate scorsa costretta da una promessa fatta a Bojesen [i. e. Ernst Bojesen, libraio danese]. Fu pubblicato in 'Juleroser' ma non l'ho mandato a nessuno perché pensavo che non valesse la pena di leggerlo». (4 febbraio 1891).

Il confronto tra la produzione posteriore di Anne Charlotte e quella precedente sembra anche mostrare che l'impronta autobiografica e la vicinanza alla realtà vissuta sono più accentuate nelle ultime opere. È evidente che la scrittrice, che appartiene alla scuola naturalistica, abbia sempre mirato a descrivere precise situazioni reali — il titolo delle sue raccolte di novelle *Dalla vita* ne è una testimonianza — e ad esemplare i modelli delle sue figure su persone da lei incontrate e studiate<sup>74</sup>. Ma sembra che nelle opere del periodo svedese l'ambiente descritto sia soprattutto servito da cornice realistica ai personaggi e che gli stessi personaggi, per quanto siano psicologicamente approfonditi e perciò vivi, interessino all'autrice in primo luogo come portatori di idee o come mezzi per svelare, umoristicamente o satiricamente, quello che si nasconde dietro le superfici perfette. La critica della società e della eccessiva osservanza delle convenzioni da essa create è quasi sempre presente in questa parte della produzione di Anne Charlotte Leffler. Non così nelle opere degli ultimi anni di vita della scrittrice; in esse ella attinge più direttamente dalla vita vissuta, dalle esperienze personali. Descrive senza criticare; è « in pace con la società ».

Le opere di Anne Charlotte Leffler scritte in svedese per un pubblico svedese tra il 1888 e il 1892 possono essere raggruppate nel modo seguente:

1) Novelle ambientate in Italia:

*Kvinnlighet och erotik*, II (1890), di forte impronta autobiografica;

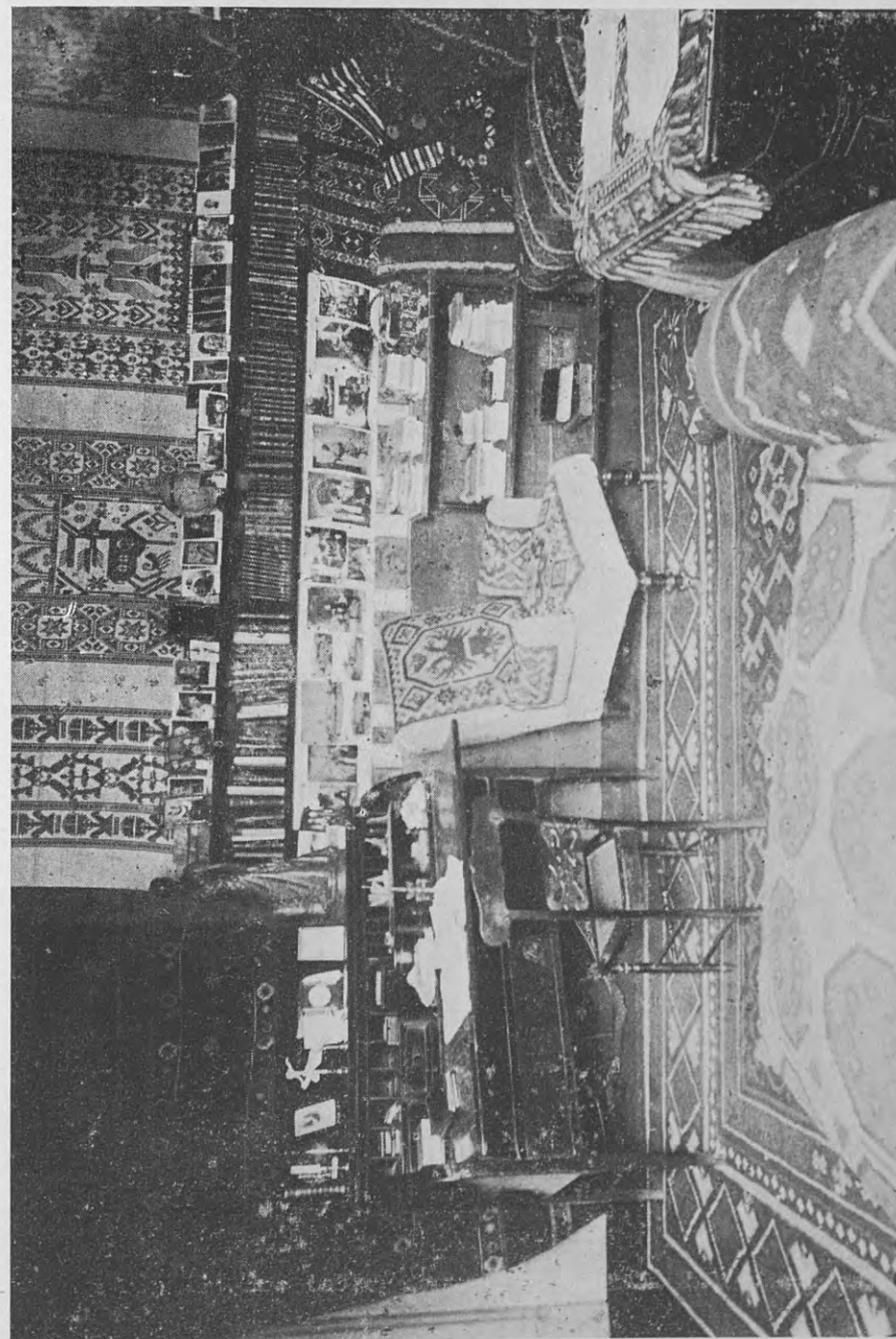
*Ett mirakel* (1888);

*Lifvets och dödens källor. Spridda drag från jordbävningen på Ischia 1883* (pubbl. in « Juleroser » per l'anno 1888);

*En vinterdag i Napoli. Floridiana* (pubbl. in « Aftonbladet » 19-1-1889);

*Julen i Napoli* (pubbl. in « Aftonbladet » 24-2-1889);

<sup>74</sup> V. esempi in G. BRANDELL, *Op. cit.*, p. 169.



Lo studio di Anne Charlotte Leffler nel Palazzo Fiodo a Napoli. Stoccolma, Biblioteca Reale.

*Snöfall i Napoli* (pubbl. in « Stockholms Dagblad » 31-3-1889);

*Allegria. Vårstämning från Capri* (pubbl. in « Stockholms Dagblad » 2-6-1889);

*Sommarlif i Italien* (pubbl. in « Verdens Gang » 13-9-1892);

*När il signor Duca besöker sin landtegendom. Ett stycke italienskt landbrukarlif* («Quando il signor Duca visita il suo podere di campagna. Un brano di vita d'agricoltore italiana». Pubbl. in « Nornan », XIX [1892]);

*En ammas historia* (1892)<sup>75</sup>.

2) Brevi racconti ambientati altrove:

*Från hinsidan (af) Medelhafvet* (12 lettere di viaggio dall'Africa, pubbl. in « Stockholms Dagblad » nel 1888<sup>76</sup>);

*Resa utrikes* («Viaggio all'estero». Pubbl. in U. STADIUS - G. HORNBORG, *Ljus åt vårt folk*, Stockholm 1892, p. 11 sgg.);

*Giftermål af tycke* (pubbl. in « Juleroser » per l'anno 1890)<sup>77</sup>.

3) Commedie:

*Den kärleken*<sup>78</sup>, *Familjelycka*<sup>79</sup> e *Moster Malvina* («Zia

<sup>75</sup> Gli ultimi 9 brevi racconti furono poi raccolti e ripubblicati, i primi 7 sotto il titolo *Napolitanska bilder*, in *Efterlämnade skrifter* (« Scritti postumi »), I, Stockholm 1893.

<sup>76</sup> V. n. 23.

<sup>77</sup> Gli ultimi due racconti furono poi ripubblicati, insieme ad altri di data anteriore e alla parte elaborata di *Trång horisont*, in *Efterlämnade skrifter*, II, Stockholm 1893. — La prima parte di *Trång horisont* era già stata presentata nell'almanacco *Nutid* pubbl. a cura di G. af Geijerstam nel 1891.

<sup>78</sup> La commedia fu scritta, secondo lettere a Hauch, in brevissimo tempo durante un soggiorno della scrittrice nelle montagne della Svizzera e dell'Italia settentrionale nel luglio del 1888. Fu poi pubblicata come libro a Copenaghen già all'inizio del 1890.

<sup>79</sup> Secondo una lettera a Hauch dell'11 dicembre 1890, la com-

Malvina») <sup>80</sup> (pubbl. a Natale 1891 sotto il titolo *Tre komedier*);

*Kapitulation* (manoscritto a Stoccolma, Biblioteca Reale, L 4 a:4:2; a quanto sembra, la commedia non fu mai pubblicata <sup>81</sup>).

4) Dramma fantastico:

*Sanningens vägar* (ed. svedese 1893 <sup>82</sup>, trad. italiana, *Il viaggio della verità*, 1915).

5) *Sonja Kovalevsky. Hvad jag upplefvat tillsammans med henne och hvad hon berättat mig om sig själf* (1892) <sup>83</sup>.

6) Articoli informativi su alcuni scrittori italiani e sulla fortuna di Ibsen a Napoli (pubbl. in quotidiani nordici). Al pubblico italiano la scrittrice si rivolge in questo periodo soltanto con articoli informativi <sup>84</sup>.

media fu scritta in circa una settimana durante un soggiorno della scrittrice in Svezia l'autunno 1890.

<sup>80</sup> Rifacimento per il teatro della novella apparsa sotto lo stesso titolo in *Ur lifvet*, III, 2 (1889) e tradotta in italiano da B. Croce nell'opuscolo commemorativo della scrittrice.

<sup>81</sup> Cfr. G. EDLUND, *Otryckta dramer av Anne Charlotte Leffler*, in «Edda», 31 (1931), p. 416 sgg.

<sup>82</sup> In *Efterlämnade skrifter*, I. Il dramma fu scritto in Svezia e Italia tra l'estate 1891 e la primavera 1892. In una lettera a Lissi Hauch del 4 febbraio 1892, Anne Charlotte racconta di averlo terminato in svedese ma di aver l'intenzione di tradurlo in italiano e pubblicarlo in Italia «per avere la protezione della legislazione letteraria internazionale» prima di mandarlo in Svezia. È la sua prima opera scritta non esclusivamente per un pubblico svedese. Fu comunque pubblicato prima in Svezia e rappresentato al teatro di Malmö e altri teatri di provincia in primavera 1897 con la regia di Konstantin Axelsson. Le recensioni dei giornali locali vacillano tra entusiasmo e una certa perplessità.

<sup>83</sup> V. n. 3.

<sup>84</sup> V. l'articolo intitolato *Henrik Ibsen* (n. 44) e l'articolo su *Sonja Kovalevsky* (n. 3).

A noi interessa in particolare l'analisi delle opere ambientate in Italia per vedere come la scrittrice affronta la descrizione del nuovo ambiente e come le sue esperienze personali si riflettono nelle sue novelle.

Il 4 marzo 1890 Anne Charlotte scrive nel suo diario che ha finito l'ultima rielaborazione della novella *Kvinlighet och erotik*, II, e il giorno dopo che l'ha spedita all'editore Häggström a Stoccolma. La rielaborazione era dovuta al timore non infondato che i lettori avrebbero interpretato il racconto come una rivelazione autobiografica. In realtà la scrittrice riprende un tema già presentato in un'altra novella con lo stesso titolo <sup>85</sup>. La protagonista, Alie, vive come dama di compagnia presso l'anziana signora Rode. Il figlio Rikard, attratto dalle sue doti intellettuali, chiede la sua mano ma Alie si rifiuta convinta che non è una donna che possa far felice un uomo. Offeso Rikard si fida con Aagot che appare come una bambola carina ma molto ingenua, del tutto diversa da Alie. Già nel 1883, dopo più di dieci anni di matrimonio, Anne Charlotte condivideva la presa di posizione di Alie. Scrive in una lettera a un parente: «La cosa più bella e più ricca che si porta dentro di sé è dunque addirittura un difetto dato che ti impedisce di adempiere a quello che è considerato come lo scopo principale della donna, fare felice un uomo. Se il matrimonio è la vocazione più alta della donna nella vita e se una donna intelligente è incapace o almeno meno adatta a questa vocazione, ne segue che l'importanza e il valore della donna diminuisce con la sua intelligenza [...]. Io non sono radicale e considererei come una grande disgrazia se la donna perdesse alcune delle sue qualità specificamente femminili. Ma voglio che abbia un senso maggiore di responsabilità, che non creda, come ha fatto fino ad ora, che il suo compito principale sia quello di sopportare, soffrire, essere sottomessa e dipendente ma che impari che ha compiti maggiori, più positivi, che debba agire e partecipare attivamente alla vita» <sup>86</sup>.

<sup>85</sup> In *Ur lifvet*, III, 1 (1883).

<sup>86</sup> Cfr. *Kvinlighet och erotik*, [I], p. 35.

Ma il pessimismo che traspare sia dalla lettera sia dalla novella era nonostante tutto infondato. In Pasquale del Pezzo la scrittrice avrebbe trovato una persona intelligente, capace di partecipare alla sua vita intellettuale. Cominciò così a credere nella possibilità di creare legami basati su un amore reciproco che comprendeva l'interesse per tutti i lati del carattere dell'altra persona. Ed è questa sua nuova convinzione che si riflette nella seconda parte di *Kvinnlighet och erotik*. Alie accompagna la cognata Aagot in un viaggio di cura in Italia e lì incontra il nobiluomo genovese Andrea Serra. La novella si presenta come uno studio psicologico dello sviluppo sentimentale dei due. Non c'è dubbio che ci siano alcune somiglianze notevoli tra la situazione descritta nel racconto e la relazione tra Anne Charlotte e del Pezzo: Alie, donna moderna, forte, ferma nei propri principi, idealista, viene portata a accettare l'amore senza condizioni, a riconoscere che i sentimenti nonostante tutto prevalgono sui principi, e con questa convinzione è pronta a qualsiasi sacrificio, alla rinuncia totale; Andrea Serra, di temperamento sanguigno ma scettico, di idee moderne ma allo stesso tempo legato alla tradizione, debole e indeciso, vede con meraviglia che quello che è cominciato come un semplice corteggiamento si approfondisce in un sentimento che vince tutti gli ostacoli. Sono due temperamenti opposti — in certo senso un temperamento nordico e un temperamento meridionale — che si incontrano e si scontrano ed è più che evidente che le esperienze della scrittrice le abbiano dato possibilità particolari di descrivere la relazione psicologica tra i due protagonisti e la capacità di farli apparire tra le figure più autentiche che abbia creato<sup>87</sup>.

La novella fu, come abbiamo visto, iniziata già nell'88 ed era terminata all'inizio del '90. Come Alie era arrivata

<sup>87</sup> I giudizi dei contemporanei furono però misti e si nota una certa perplessità di fronte alla figura di Andrea Serra, una figura che comunque attirava la particolare simpatia di V. von Heidenstam. Cfr. Å. THULSTRUP, *Ur Anne Charlotte Lefflers litterära brevsamling*, in «Edda», 31 (1931), pp. 232 e 236.

ad un momento decisivo nella sua vita rifiutando di diventare la moglie di Rikard, così Anne Charlotte Leffler stessa era arrivata, all'inizio dell'88, ad un punto di riflessione per quel che riguardava il suo matrimonio con Gustaf Edgren. Alie parte come Anne Charlotte per l'Italia senza grandi illusioni ma con un grande bisogno di confrontarsi con il mondo fuori della propria casa ristretta. Le sue prime reazioni corrispondono anche a quelle della scrittrice; il Mediterraneo è una delusione, il paesaggio lussureggiante fa nascere la nostalgia dei boschi nordici.

Durante una visita a Genova, Alie vede il palazzo Serra con i ritratti del proprietario, il principe di Palmi, sua moglie e suo fratello, il marchese Serra che erediterà il palazzo e il titolo. Viene affascinata dall'immagine di Andrea Serra che sembra rivelare che si tratti di un poeta o di uno scienziato. Si ricorda di aver sentito parlare di alcune sue poesie satiriche indirizzate contro i dirigenti politici. Alie viene a conoscere per caso Andrea in un gruppo di signore da lui corteggiate ardentemente insieme alla promessa sposa e intuisce che appartengono a due mondi diversi:

Hvad har jag med det där sällskapet att göra. De tillhör en så helt annan värld än jag, att vi lika litet kan närma oss hvarandra, som om vi lefde på skilda planeter<sup>88</sup>.

Il quadro esteriore è molto simile a quello che troviamo nelle lettere di Anne Charlotte del 1888 e 1889. Genova, la città di porto descritta con entusiasmo da Alie nella novella, corrisponde perfettamente alla Napoli di Anne Charlotte. A Genova vive Andrea Serra che ha l'aspetto di un poeta o uno scienziato; a Napoli, in Via Gennaro Serra<sup>89</sup>, viveva Pasquale del Pezzo — nipote di Maria Serra dei

<sup>88</sup> «Cosa ho a che fare con quella compagnia. Appartengono a un mondo così diverso dal mio che non possiamo avvicinarci l'uno all'altra di più che se vivessimo su pianeti diversi», (*Ur lifvet*, V, p. 35).

<sup>89</sup> Il palazzo in Via Gennaro Serra 75 è tutt'ora di proprietà della famiglia del Pezzo di Caianello.

principi di Gerace —, futuro erede del palazzo e del titolo di duca di Caianello, poeta e matematico con interessi politici. Le somiglianze tra le vicende narrate e la vita di Anne Charlotte riguardano talvolta i minimi dettagli: le scene dei bagni, con lezioni di nuoto, che si svolgono a Nervi hanno il modello diretto nelle esperienze balneari della scrittrice a Capri<sup>90</sup>. Anne Charlotte sapeva cosa voleva dire soffrire il freddo nelle case italiane mal riscaldate; la protagonista della novella è costretta a sopportare lo stesso disagio nel vecchio palazzo di Genova. E un ultimo esempio: l'amicizia di Alie e Andrea si evolve tra le letture di Dante e di altri scrittori italiani proprio come quella di Anne Charlotte e Pasquale.

Anne Charlotte Leffler descrive da vicino un ambiente che ha conosciuto e sperimentato a Napoli. Si pone allora spontanea la domanda: fino a che punto lo sviluppo psicologico dei rapporti tra Alie e Andrea corrisponde a quello tra Anne Charlotte e Pasquale? Ascoltiamo prima come la scrittrice presenta il futuro marito all'amico Hauch in una lettera dell'11 maggio 1888:

Han är, oaktat sin konservativa legitimistiska slägt, helt och hållet den nya tidens son, ovanligt intelligent och med hela syd-italienarens lätta, sorglösa, mjukt vinnande väsen, hans njutningslystnad, lefnadslust, glättighet och indolens på samma gång. Han är både lidelsefull och blaserad, både stämningsmänniska och skeptiker, men han är — jag menar napolitanarna i allmänhet — aldrig pessimist, såsom hos oss alla djupare naturer — han är starkt erotisk, men han är aldrig sentimental, han — nu menar jag speciellt Del Pezzo, på hvilken äfven hela den öfvriga karaktäristiken slår in — har mycket sinne för poesi och kann hela Dantes *Commedia* utantill, men han är på samma gång starkt realistisk. Han har stor allmänbildning och en häpnadsväckande frisinthet och fördomsfrihet i alla riktningar. Till det yttre är han en italiensk ädling till hållning och typ, något förnämt indolent och öfverlägset på samma gång som naturligtvis mycket älskvärdt förbindligt<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Cfr. la lettera del 16 giugno 1888 indirizzata alla madre.

<sup>91</sup> « Egli è, nonostante la sua famiglia conservatrice e legittimista, interamente un figlio della nuova epoca, straordinariamente intelligente e con tutto il carattere leggero, spensierato, dolcemente

Questa descrizione di Pasquale del Pezzo si adatterebbe bene anche a Andrea in *Kvinnlighet och erotik*. Ma questi ha anche un'altra caratteristica, meno positiva, e cioè una certa difficoltà di decisione. È realista quando spiega a Alie le sue difficoltà economiche — i suoi introiti sono legati al palazzo in città e alla terra che non rende — aggiungendo che avrebbe bisogno di sposare una donna ricca per mantenere la sua posizione; è realista anche quando le spiega quali difficoltà incontra un uomo della sua origine che vuole fare una carriera scientifica nell'Italia moderna. Queste erano obiettive difficoltà anche per Pasquale del Pezzo. Ma Rikard che cerca di staccare Alie dal giovane Serra, lo accusa di mancanza di coraggio:

Non ha il coraggio di rinunciare, per te, alla sua posizione di *grand seigneur*, non ha il coraggio di rompere con la sua famiglia distinta, non coraggio e forza di lavorare per te<sup>92</sup>.

E Andrea riconosce la sua debolezza quando esclama:

Egli [i.e. Rikard] avrebbe potuto farti felice mentre io non sono capace ad altro che a creare disarmonia intorno a me e avvelenare tutto con il mio proprio dubbio. Quando sono vicino a te, quando ti vedo e sento, credo talvolta che tu potresti liberarmi e sciogliermi da questo stato d'animo e darmi la forza di vivere che mi manca — ma quando sono lontano da te, i dubbi tornano con una forza dieci volte più grande<sup>93</sup>.

attraente dell'italiano meridionale, con la sua avidità di godimento, voglia di vivere, allegria e allo stesso tempo indolenza. Egli è sia appassionato sia stanco di tutto, sia sensibile all'atmosfera sia scettico ma non è mai — intendo i napoletani in generale — pessimista come lo sono da noi tutti i caratteri più profondi; è fortemente erotico ma non è mai sentimentale, si interessa — ora intendo in particolare Del Pezzo che ha anche tutte le altre caratteristiche — molto di poesia e sa a memoria tutta la *Commedia* di Dante ma è allo stesso tempo fortemente realistico. Ha una grande cultura generale e una tolleranza e imparzialità sorprendenti in tutte le direzioni. Di aspetto è un nobiluomo italiano per quel che riguarda portamento e tipo, qualcosa di distintamente indolente e arrogante insieme, naturalmente, a qualcosa di affabilmente gentile».

<sup>92</sup> *Ur lifvet*, V, p. 142.

<sup>93</sup> *Op. cit.*, p. 146.

Le difficoltà economiche e la resistenza della famiglia aristocratica di Andrea non fanno che aumentare il suo dubbio; oscilla tra la speranza di potersi creare una vita lontana dall'ambiente in cui è cresciuto e la difficoltà di allontanarsene; cerca di liberarsi da Alie ma non riesce. Il suo atteggiamento di fronte a lei è caratterizzato da desiderio e diffidenza, da ammirazione per la sua intelligenza e indipendenza. Ma è scettico ed è convinto che l'amore non può durare sempre. Meglio dunque goderselo finché dura senza pensare al futuro:

Därför kan också vår kärlek endast lefva hemlig [...] Därför har du kanske gjort mer klokt än du vet, då du inte velat att vi skulle gifta oss [...]. Vet jag en gång, att det är ett förhållande som skall, som måste vara för hela lifvet — ja, då är med detsamma intensiteten borta<sup>94</sup>.

È una presa di posizione che corrisponde del tutto a quella di Alie e a quella di Anne Charlotte Leffler stessa nel 1888<sup>95</sup>.

Ma se Andrea è indeciso, Alie appare più equilibrata ed è soprattutto grazie alla sua forza d'animo e alla sua calma che i rapporti tra i due si sviluppano in modo positivo. Le somiglianze tra la protagonista della novella e l'autrice sono numerose; in ambedue gli interessi intellettuali sono per esempio predominanti mentre l'interesse per quelle che si sogliono chiamare occupazioni femminili è molto minore, almeno prima delle loro partenze per il Mezzogiorno. La signora Rode vede questa caratteristica di Alie come un vantaggio:

<sup>94</sup> « Perciò il nostro amore può anche vivere soltanto in segreto [...]. Perciò sei forse stata più saggia di quanto sai quando non hai voluto che ci sposassimo [...]. Se io un giorno so che è un rapporto che durerà, che deve durare tutta la vita — sì, allora verrà a mancare immediatamente l'intensità ». (*Op. cit.*, p. 177).

<sup>95</sup> Cfr. p. 8 e una lettera del 13 luglio 1888 indirizzata a Hauch: « Posso soltanto dire che non ho mai saputo, prima di adesso, cosa volevano dire la felicità e la bellezza della vita, nonostante tutti i conflitti. Ho la capacità di darmi totalmente al momento senza pensare al futuro — questa è la mia felicità ».

Ed è più importante avere tanti interessi e una cultura così vasta come quella di Alie, che saper prendere i propri fazzoletti in ordine numerico dal cassetto. Vedi come Rikard può parlare con lei di tutto, quasi più che con un uomo<sup>96</sup>.

Alie ha, come Anne Charlotte stessa, un concetto molto idealistico dell'amore, ed è contro questo idealismo che si scontra lo scetticismo di Andrea fino a essere vinto; per lui la loro relazione è all'inizio un gioco, per lei una cosa molto seria e sotto l'influenza di lei si approfondisce. Non accetta la proposta affrettata di Andrea di emigrare a Massaua — come Anne Charlotte non accettava quella di Pasquale di emigrare nell'America del Sud. Ma accetta infine di sposare Andrea ben consapevole di consacrarsi, da quel momento, « ad una vita di lotta ininterrotta » in un'Italia che non è « soltanto il paese dal cielo eternamente azzurro [...] ma un paese dove può anche far freddo ed essere buio, dove ci si può anche scoraggiare e disperare ma che può diventare, soltanto dopo però che ci si è abituati con sofferenza, caro come il proprio paese, trasferito sotto un clima più felice ». E la scrittrice aggiunge nella novella quasi le stesse parole che ha usato in una lettera indirizzata al futuro marito:

E come uno ama più colui che ti ha dato la felicità che colei che ti ha dato la vita, più suo marito che sua madre, così l'Italia era ora diventata la sua patria in senso più profondo di quanto la Svezia lo fosse mai stata<sup>97</sup>.

La fermezza di Alie ha trionfato sulla titubanza di Andrea che conclude con un sorriso:

La nostra storia d'amore è in piccolo la conquista dei barbari della vecchia Roma.

Molti lettori contemporanei vedevano in *Kvinnlighet och erotik* una novella autobiografica e la scrittrice si senti

<sup>96</sup> *Ur lifvet*, V, p. 11.

<sup>97</sup> *Op. cit.*, p. 169.

obbligata a comporre un'aggiunta intitolata *Efterskrift till Kvinnlighet och erotik* (« Appendice a... ») e pubblicata come prefazione alla traduzione danese della novella (1890). Secondo l'autrice non si tratta affatto di un'autobiografia. Non si sarebbe mai permessa di dare un'immagine così negativa dell'uomo che le stava vicino e non avrebbe voluto riconoscersi nella figura di Alie. Anne Charlotte Leffler si difende anche nell'*Efterskrift* contro coloro che l'accusano di tradire il movimento femminile presentando con simpatia una donna che si fa vincere dalla passione. Ella si è soltanto rivolta contro l'abitudine di applicare delle etichette sugli uomini: nobile - fiero - egoista - sensuale - meschino ecc., senza nessuna tesi precisa. Fin qui Anne Charlotte. Quanto al primo punto penso che non dobbiamo prendere l'autrice troppo sul serio. Anche se non si tratta di quello che si suol chiamare novella a chiave, gli elementi autobiografici sono assai evidenti sia nella figura di Serra sia in quella di Alie. È probabile che la scrittrice abbia giudicato come debolezza e titubanza l'atteggiamento iniziale di Pasquale, un atteggiamento che aveva però superato al momento della pubblicazione della novella. Le figure secondarie hanno caratteristiche che riconosciamo in persone dell'ambiente di Anne Charlotte: Rikard, per esempio, che è sempre attivo, che non capisce l'amore di Alie e che vuole farle da tutore, ricorda molto il fratello, Gösta Mittag-Leffler, ma, nella sua incomprendenza della moglie, fa pensare anche al marito, Gustaf Edgren. E allo stesso modo l'atteggiamento della principessa di Palmi di fronte a Alie, così negativo, così gelido, ricorda quello della madre di Pasquale di fronte a Anne Charlotte. La riconciliazione tra le due era forse l'espressione di un sogno nutrito dalla scrittrice. Ma l'ammirazione di Alie per la bella cognata fa anche pensare all'ammirazione di Anne Charlotte per la cugina di Pasquale, la principessa di Strongoli; il principe di Palmi discende inoltre come il principe di Strongoli da un famoso ammiraglio e ha, come lui, latifondi in Calabria.

Possiamo dunque concludere che *Kvinnlighet och erotik* in gran parte descrive la situazione di Anne Charlotte stessa negli anni che precedevano il matrimonio con del

Pezzo, il timore di non essere accettata dal nuovo ambiente, il sospetto che il suo idealismo potesse essere mal compreso, la gioia di aver « ritrovato il nesso nella propria vita ». Ricordiamo che la Leffler è una scrittrice naturalistica e che illustra qui ancora una volta la definizione di August Strindberg: « Uno scrittore riferisce in realtà quello che egli stesso ha vissuto ». Ma Anne Charlotte temeva che i lettori potessero fare troppi paragoni diretti. In una lettera a Ellen Key datata il 12 marzo 1890 racconta di aver spedito la novella alla tipografia e aggiunge:

Jag kom [...] i sista stund på den, som jag tror och hoppas, lyckliga idén att ändra om alla familjeförhållanden, stryka både fadren och modren, familjens motstånd, de religiösa konflikterna o.s.v., med ett ord allt som hade likhet med min historia i yttre afseende. Nu är det blott den inre konflikten mellan dessa båda, som är berättelsens innehåll, och nu är det omöjligt, att någon människa kann komma och tala om indiscretioner. Jag ber dig emellertid — du och Sonja äro ju de enda som *veta*, att här finnas drag af något själfupplefvat — att aldrig framkasta denna tanke till någon, icke ens i den indirekta formen<sup>98</sup>.

Ed Ellen Key esprime in una lettera del 1 giugno 1890 la convinzione che tutto quello che è personale è ora molto ben mascherato e aggiunge un suo augurio:

Och din lycka, måtte den bli som ett enda långt midsommar-dygn i Norden — där själfva mörkret ännu är dager! »<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> « Ebbi [...] all'ultimo momento la, come credo e spero, felice idea di cambiare tutti i rapporti familiari, cancellare sia il padre sia la madre, la resistenza della famiglia, i conflitti religiosi ecc., in breve tutto quello che somigliava esteriormente alla mia storia. Ora è soltanto il conflitto interiore tra questi due che forma il contenuto del racconto e adesso è impossibile che qualcuno possa venire a parlare di indiscrezioni. Ti prego però — tu e Sonja [Kovalevsky] siete le uniche a *sapere* che ci sono qui tracce di qualcosa di vissuto — di non sollevare mai questo pensiero a nessuno, neanche in forma indiretta ».

<sup>99</sup> « E la tua felicità sia come un unico lungo giorno, seguito da notte, di mezz'estate nel Nord — in cui la stessa oscurità è ancora giorno! ».



Anne Charlotte viveva allora già a Napoli come duchessa di Caianello.

La scrittrice non voleva dunque presentare un'autobiografia e non aveva l'intenzione di comporre una novella a tesi. Per quel che concerne il secondo punto, il risultato corrisponde all'intenzione. Anne Charlotte Leffler descrive, con la vivacità caratteristica di colei che ha sperimentato personalmente quello che dice, l'evoluzione spirituale di due persone molto diverse. Il risultato è — secondo il giudizio di un critico del « Morgenbladet » danese del 2 dicembre 1890 — la vittoria della femminilità e dell'eroticismo sui pregiudizi, oppure — secondo il giudizio di un altro critico di « Politiken » del 10 luglio 1890 — la vittoria della femminilità (Alie) sull'eroticismo (Serra).

I nove brevi racconti ambientati in Italia meridionale sono di carattere diverso in quanto la scrittrice non si interessa, in essi, ai problemi psicologici, ma presenta semplicemente quadri di vita e di costumi, quadri che possono far pensare alle novelle che il suo connazionale August Blanche aveva composto alcuni decenni prima con Dickens come grande modello. E il titolo sotto cui i primi sette sono stati raccolti, *Napolitanska bilder*, dimostra che la scrittrice voleva che fossero accolti semplicemente come tali. Appaiono come una continuazione delle sue lettere di viaggio mandate dall'Africa. In quasi tutti questi racconti Anne Charlotte parla in prima persona; è la turista o la straniera che non ha ancora finito di stupirsi di fronte ad alcune caratteristiche del mondo meridionale. Il confronto con la Svezia è sempre a portata di mano. È soprattutto nei tre quadri invernali — *En vinterdag i Napoli*, *Julen i Napoli* e *Snöfall i Napoli* — che il suo pensiero torna alla terra d'origine: quando nel mese di dicembre cammina nel parco della Floridiana a Napoli e gode del profumo dei fiori e del brusio dell'acqua delle fontane, si ricorda come contemporaneamente, a Stoccolma, si sia costretti a passare le giornate in casa riscaldandosi davanti al fuoco; ma quando, un giorno di marzo, vede inaspettatamente la neve a Napoli, si commuove e le viene la nostalgia di gite in slit-

ta e corse in pattini sotto il sole e anche delle serate passate con parenti e amici nella semioscurità davanti al caminetto. Ma si riprende dai suoi pensieri malinconici e conclude:

Hvad står du och fantiserar om hemlif bakom dubbla fönster bland kära föremål i en familje - och vänskrets, om en lång vinter med mörker och trefnad-det är ju i stället en lång sommar med ett evigt solsken, som ligger framför dig [...]. Det är icke ett *hem*, som Södern ger dig, icke skydd och omvårdnad och trygghet. Men det är icke heller nödvändigt, ty väl kan du frysa äfven här, men icke så att du stelnar, väl kan solen bränna för hett ibland, och väl kan en jordbäfning störta omkull ditt lösligt hopfogade hus, som ingalunda står på hälleberget; men om du icke har några murar, som skydda, så är det heller ingenting som stänger — från naturen, från lifvet<sup>100</sup>.

Anne Charlotte si sapeva adattare alle differenze di clima. In *Sommarlif i Italien* dichiara, con un'espressione che ritroviamo anche in una sua lettera alla madre:

Måhända tillhör jag den högre djurart, som har lätt för att akklimatisera sig<sup>101</sup>.

Il racconto è un *reportage* di un soggiorno della scrittrice a Capri. Alla fine di luglio 1892 era andata a passare un periodo di riposo nell'isola insieme alla famiglia; si abitava nella villa Schweizerhof, una *dépendance* dell'albergo

<sup>100</sup> « Perché stai fantasticando di vita di famiglia dietro finestre doppie tra oggetti cari in una cerchia di parenti e amici, di un lungo inverno con buio e conforto — è invece una lunga estate con un sole eterno che sta davanti a te [...]. Non è una *casa* che il Meridione ti dà, non protezione e cura e tranquillità. Ma non è neanche necessario perché è vero che tu puoi aver freddo anche qui ma non fino a irrigidire, è vero che il sole può scottare troppo qualche volta e che un terremoto può rovinare la tua casa sconnessa che non è affatto costruita sulla roccia solida; ma se non hai muri che proteggono, non c'è neanche qualcosa che chiude — dalla natura, dalla vita ». (*Snöfall i Napoli*, in *Efterlämnade skrifter*, I, p. 149).

<sup>101</sup> « Forse appartengo alla specie superiore che si acclimata facilmente ». (In *op. cit.*, p. 161).

Quisisana. Con molta precisione Anne Charlotte descrive l'aspetto dell'albergo, i bagni in una spiaggia privata, il modo di vestire dei villeggianti. Riconosciamo le sue descrizioni dalle lettere mandate in Scandinavia. La scrittrice si era proposta di non cedere alla tentazione di ripetere per la centesima volta che Capri è uno dei luoghi più belli del mondo: « Tutto quello che se ne può dire è così banale che Heidenstam e Strindberg sono quasi scusabili se, per puro spirito di contraddizione, vengono portati a affermare che l'Italia non è più bella per noi ma lo era soltanto per i nostri nonni, e che il Mediterraneo non è più azzurro del Mar Baltico ».

Ma quando arriva ad Anacapri non resiste più di fronte al fascino della veduta e troviamo ancora una descrizione entusiasta dell'isola; e ancora una volta i pensieri volano al Nord:

Ja, man anställer ofrivilligt ständigt i tankarna dessa jämförelser, när man är född i Norden och lefver i Södern. Men hvad tjänar det till? Föraktar man sitt eget fattiga, tarfligt klädda barn, när man ser en liten prinsessa, klädd i valenciennespetsar från topp till tå? Man tänker helt filosofiskt: hon är väl också utsatt för mässlingen, kikhosta och knip i magen<sup>102</sup>.

Ma se *Sommarlif i Italien* riproduce l'atmosfera tranquilla, un po' sonnolenta, della giornata estiva caprese, un altro racconto, *Allegría. Vårstämning från Capri*, sprigiona buon umore e vivacità. La vita variopinta del porto di Napoli, da dove tra poco partirà il battello per Capri, ha stimolato lo spirito d'osservatrice di Anne Charlotte Leffler. L'inizio della sua descrizione fa pensare a altre due famose scene di porto della letteratura svedese, quella del-

<sup>102</sup> « Sì, si fanno sempre involontariamente nel pensiero questi confronti, quando si è nati nel Nord e si vive nel Sud. Ma a che serve? Si disprezza forse la propria bambina povera, mal vestita, quando si vede una piccola principessa vestita, da capo a piedi, di merletti di Valenciennes? Si pensa in tutta filosofia: anche lei è probabilmente esposta al morbillo, alla pertosse e al mal di stomaco ». (In *op. cit.*, p. 169).

l'eistola 33 di Bellman e quella che inizia la novella *Det går an* di Almqvist:

Jag vet intet, som ger ett mer fullt och strålande intryck af den traditionella napolitanska glädtheten än när man en vårmorgon beger sig af till Capri. Först allt det muntra lifvet vid hamnen, S:ta Lucia, pojkar som ligga på magen och spela kort, kvinnor under skämt och glam som reda ut hvarandras långa, svarta hår, båtkarlar, fiskare, utbudare etc. — det är det vanliga virrvarret med rop, skrik och skratt under det lysande solgasset. Så föres man i roddbåt ut till ångbåten, som ligger ett stycke ut på reddan — roddarna lura en naturligtvis och taga dubbelt så mycket betaldt som de borde, om de kunna komma åt — lyckas de, så skratta de åt vår dumhet, lyckas de icke, så skratta de åt sitt eget misslyckande. Så kommer man då upp på ångbåten, som är proppfull af Baedeker-utrustade herrar och damer [...] <sup>103</sup>.

Allo stesso modo la scrittrice osserva la vita a bordo del piroscavo; si diverte quando i venditori riescono a indurre qualche turista ingenuo a comprare i loro oggetti « indispensabili », fiera di saperli allontanare con un tipico gesto napoletano; e constata che la bella e giovane suora « di quelle emancipate », che chiede l'elemosina, si muove con più libertà di altre donne italiane. La scrittrice partecipa alle manifestazioni di allegria di questo popolo che continua a considerare come ingenuo e rumoroso ma dalla natura dotato di ricettività e intelligenza. E come osserva la gente nella vita a bordo del battello, così la osserva assistendo al-

<sup>103</sup> « Non conosco nulla che dia un'impressione più completa e brillante della tradizionale allegria napoletana di quando si parte, una mattina di primavera, per Capri. Prima di tutto la vita gaia del porto, S. Lucia, ragazzi che stanno bocconi giocando a carte, donne che scherzano e fanno gazzarra mentre si districano i capelli lunghi e neri l'una all'altra, barcaioli, pescatori, venditori ecc. — è la solita confusione con grida, strilli e risate sotto il sole splendente. Poi si viene portati in barca fino al piroscavo che si trova un po' fuori sulla rada — i rematori ci ingannano naturalmente e chiedono il doppio di quello che dovrebbero chiedere, se hanno occasione — se riescono, ridono della nostra stupidità, se non riescono, ridono della propria sfortuna. Poi si sale sul piroscavo che è strapieno di signori e signore forniti di Baedeker [...] ». (In *op. cit.*, p. 150).

le funzioni della festa di S. Gennaro; ne dà una descrizione un po' perplessa in *Ett mirakel*. Il suo senso estetico le suggerisce di vedere questo come un grande spettacolo teatrale ma il suo spirito critico chiede una spiegazione del miracolo del sangue.

L'unico dei *Napolitanska bilder* che racconta fatti a cui la scrittrice non ha partecipato personalmente, è *Lifvets och dödens källor*; come ci fa sapere il sottotitolo, è un tentativo di descrivere, con l'aiuto della fantasia, gli ultimi momenti precedenti il grande terremoto di Casamicciola nel 1883. Anne Charlotte ne aveva sentito molto parlare: Pasquale del Pezzo era stato tra i primi a venire in soccorso ai colpiti e anche suo padre aveva partecipato alle azioni di salvataggio; Benedetto Croce era stato tirato fuori dalle macerie soltanto dopo due giorni. Poco prima di scrivere il racconto Anne Charlotte aveva visitato Ischia e sicuramente era stata impressionata dalle testimonianze di quello che era accaduto alcuni anni prima. Questo spiega la particolare immedesimazione che caratterizza il suo breve studio. Descrive in alcune vivaci scene il contrasto tra la tranquillità degli ospiti dell'albergo e la drammaticità del destino che li attende, ci mette dinanzi alla spensieratezza del contadino che continua a piantare, raccogliere e costruire sulla « terra riscaldata da due fuochi ». Tutti sanno quale pericolo incombe sull'isola che può dare la salute ai malati ma anche la morte a coloro che ha guarito:

En olycka kan ske, ja, det är sant, men hvarför skulle den just ske, medan vi äro här!<sup>104</sup>

Ma nel 1883 la disgrazia colpì la città in piena stagione, i morti furono sepolti sul luogo dove furono trovati e tutta la città fu trasformata in un grande cimitero.

En vackrare kyrkogård har väl aldrig funnits. Hösten med sin rikedom på frukter af alla slag var inne; de hade ej berörts af den

<sup>104</sup> « Una disgrazia può accadere, sì, è vero, ma perché dovrebbe accadere proprio mentre noi siamo qui! » (*Op. cit.*, p. 133).

dödens suck, som gått fram öfver människorna. Grafvar under dignande drufklasar och rodnande persikor!<sup>105</sup>

Ancora due racconti di Anne Charlotte Leffler sono ambientati in Italia. *När il signor Duca besöker sin landtegendom* fu mandato come regalo di Natale agli amici nordici nel 1891. In una lettera ad Adam Hauch del 4 febbraio 1892 l'autrice dice che il racconto è « preso dalla vita » e che lo considera come una lettera in cui presenta ai destinatari un'immagine della propria vita. L'immagine è quella di una visita del giovane duca e sua moglie straniera nella tenuta di famiglia in occasione della vendemmia. Si parte da Napoli col treno e dopo una sosta a Teano — dove la famiglia possiede un palazzo — si arriva alla stazione di Caianello dove attendono il fattore e due guardiani; questi ultimi hanno il compito di accompagnare i signori al vecchio castello e attraverso i castagneti. La regione è ancora poco sicura.

Vedremo come il quadro della scrittrice corrisponda alla realtà. La tenuta che Pasquale del Pezzo aveva ereditato, insieme ai suoi fratelli, si trova tra le stazioni di Teano e Caianello (Vairano Scalo) sulla linea Napoli-Roma. Anne Charlotte constata che la terra in queste parti non è affatto così fertile come nelle vicinanze di Napoli; nevicava in inverno e le coltivazioni rendono poco; la terra è affittata in piccoli lotti. La gente vive in grande povertà e non è molto evoluta; a questo si aggiunge che soffre di febbri, cioè di malaria, la piaga della zona. Questa è una delle poche volte in cui la scrittrice si interessa, nelle sue opere italiane, più a fondo delle condizioni della gente povera; la sua descrizione è senza dubbio fedele alla realtà.

Il racconto corrisponde in generale alla realtà anche nei singoli episodi come risulta da questo esempio: le donne di Caianello circondano la duchessa chiedendole di prov-

<sup>105</sup> « Un cimitero più bello non è probabilmente mai esistito. L'autunno era arrivato con la sua ricchezza di frutti di ogni specie; essi non erano stati toccati dal sospiro della morte che era passato sugli uomini. Tombe sotto grappoli d'uva e pesche rossegianti ». (*Op. cit.*, p. 132).

vedere a un nuovo vestito per la statua della Madonna nella loro chiesa. Il duca promette che sua moglie provvederà per la festa dell'estate prossima, se la famiglia allora avrà un erede. Questo avvenne realmente. La scrittrice racconta in una lettera a Ellen Key del 14 luglio 1892 che sta sorvegliando i lavori di ricamo per il vestito della Madonna di Caianello; sarà pronto per la sua festa l'ultima domenica di luglio. L'erede era già nato.

Lo stesso castello non è stato abitato da molte generazioni. La descrizione che ne viene data nel racconto corrisponde bene all'immagine che colpisce un visitatore di oggi:

Vagnen stannar nu vid foten af den kulle, på hvars topp kastellet ligger [...]. Och här uppe möter nu en på en gång pittoresk och inbjudande anblick. I alla ruinens skrymslor slingrar sig med intensiv ihärdighet, trots alla utrotningsförsök, en mängd vilda klängväxter, uppe på själfva taket af tornet har en ung ek klättrat upp och håller på att med sina rötter spränga den redan fallfärdiga ruinen<sup>106</sup>.

Nel rudere si trova, racconta l'autrice, una casa affidata a alcuni monaci francescani come eremo, a condizione che sviluppassero la terra intorno in una tenuta modello e che ospitassero i signori nel periodo della vendemmia. Eremiti trasformati in fattori, davvero una strana idea! È evidente che siamo passati nel mondo della fantasia. Anche la madre della scrittrice si meraviglia di fronte alla scena insolita: « L'eremo e i monaci che vi abitano sono soltanto una fantasia, vero? La visita della Duchessa è naturalmente inventata? ma non sarebbe stato così, se tu ci fossi stata? »<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> « La carrozza si ferma ora ai piedi del colle, sulla cui cima si trova il castello [...]. E quassù ti incontra ora una veduta pittoresca e allo stesso tempo attraente. In tutti gli angoli del rudere una quantità di piante selvatiche si arrampicano con tenacia intensa, nonostante tutti i tentativi di sterminio; una giovane quercia si è arrampicata fin sul tetto stesso della torre e sta facendo scoppiare, con le sue radici, il rudere già cadente ». (In *op. cit.*, p. 185).

<sup>107</sup> Lettera dell'8 novembre 1891.

Il sospetto della madre era giustificato: Anne Charlotte Leffler non era mai stata a Caianello. Non era neanche mai stata nel palazzo di Teano, ora parzialmente distrutto, che descrive così dettagliatamente; e non aveva mai visto la storica taverna all'incrocio delle vie che dalla stazione di Caianello portano a Roma e negli Abruzzi, allora ancora di proprietà del duca. Un viaggio a Caianello era stato progettato per aprile del 1891 e avrebbe fornito materiale al racconto già promesso alla redazione della rivista « Nornan ». Ma per qualche ragione non ebbe luogo e la scrittrice dovette basarsi su informazioni di seconda mano e, come al solito, sulla sua grande intuizione. Bisogna ammirare la sua capacità di presentare Caianello, la sua natura, le sue case, la sua atmosfera in modo che ci si possa riconoscere ancora dopo più di una generazione. Anne Charlotte non ebbe mai occasione di ammirare il bel paesaggio che affascina la visitatrice del racconto:

Kulle vid kulle, alla med dessa egendomliga nyckfulla linier, som tala om vulkaniskt ursprung. Här och där på topparna en fästningslik stad eller ett förfallet kastell. Slutningarna öfverallt beklädda med hvete, majs och vin, fläckvis med oliv-, mandel- och kastanjeplanteringar. Längre bort mot horisonten förtona sig de aflägsna bergskedjorna, och öfver det hela ligger den värma sydländska belysning, som förlänar allt en så egendomligt bedårande, idealiserande prägel. Det är midten af oktober [...]. Duchessan sitter betagen och stirrar på denna fläck af den sydländska jorden, som hon kan kalla sin<sup>108</sup>.

Dopo la morte della scrittrice il fratello Gösta Mittag-Leffler visitò il castello; scrisse in quell'occasione alla ma-

<sup>108</sup> « Collina dopo collina, tutte con queste curiose linee capricciose che rivelano un'origine vulcanica. Qua e là sulle cime una città simile ad una fortezza o un castello in rovina. I pendii dappertutto coperti di grano, granoturco e vino, di piantagioni di ulivi, mandorli e castagni a macchie. Più in là verso l'orizzonte si diffondono le lontane catene di montagne e sull'insieme splende la calda luce meridionale che conferisce a tutto un aspetto stranamente affascinante, idealizzante. È metà ottobre [...]. La duchessa guarda innamorata questa parte della terra meridionale che può chiamare sua ». (In *Efterlämnade skrifter*, I, p. 188).

dre: « Att Anne Charlotte aldrig fick se Cajanello gör mig mycket ondt. Det skulle intresserat henne på det varmaste och gifvit en helt annan lokalfärg åt hennes novell derifrån »<sup>109</sup>. Ma la narratrice aveva visto quel paesaggio con gli occhi della fantasia e ha saputo renderlo vivo anche ai lettori.

Se la descrizione della visita del duca nella sua tenuta non si basa sulle osservazioni dirette della scrittrice, l'ultimo suo racconto, *En ammas historia*, scritto dopo la nascita del figlio, è invece direttamente collegabile alle proprie esperienze personali. Con una precisione consona al suo ammaestramento naturalistico l'autrice racconta del curioso abbigliamento delle balie, delle differenze tra le balie della borghesia e quelle dell'aristocrazia, delle loro condizioni e dei loro doveri. Il suo umorismo traspare dalle descrizioni delle risse che avvengono tra la balia, tenuta in alta considerazione nella famiglia, e le altre persone di servizio, e di come i più difficili problemi di convivenza si risolvano con metodi suggeriti dalla superstizione. I racconti nelle lettere alla madre e a Ellen Key mostrano che anche questa novella è un quadro « dalla vita ».

I brevi racconti napoletani di Anne Charlotte Leffler non sono tra le sue opere più importanti. Ci mostrano però, in modo concreto, come la scrittrice negli ultimi anni della sua vita si fosse allontanata dalla discussione intorno ai problemi del giorno e dalla critica della società. I quadri di vita napoletana sono privi di qualsiasi tesi, sono semplici descrizioni della vita di ogni giorno nel nuovo ambiente in cui la scrittrice era venuta a trovarsi e come tali sono caratterizzati dalle sue qualità migliori: curiosità e spirito di osservazione, umanità e libertà da pregiudizi, umorismo insieme alla capacità di esprimersi in una lingua chiara, semplice e espressiva che appare curiosamente moderna.

<sup>109</sup> « Mi fa molta pena che Anne Charlotte non abbia mai avuto occasione di vedere Cajanello. L'avrebbe interessata infinitamente e avrebbe offerto un tutt'altro colore locale alla sua novella ambientata lì ». (29 aprile 1893).

### *Le traduzioni e i giudizi della critica italiana.*

Anne Charlotte Leffler sperava, come abbiamo visto, di penetrare a poco a poco nella vita letteraria italiana. E qui, per noi è anche particolarmente interessante esaminare come alcune delle sue opere fossero accolte dai critici italiani.

Soltanto una delle opere di Anne Charlotte fu pubblicata in traduzione italiana mentre la scrittrice era ancora viva, e cioè la commedia *Come si fa il bene* (1892, 2 ed. 1915). Dopo la sua morte seguì la traduzione di sette novelle — *Aurora Bunge*, *Gustavo ottiene il pastorato*, *Nel ricovero dei poveri*, *Un tozzo di pane* (pubblicata la prima volta, in appendice, sulla « Gazzetta letteraria » di Torino dal 9 al 16 giugno 1894), *Zia Malvina*, *Apriti*, *Sesamo* e *Un viaggio all'estero* — uscita nel 1895, e poi le traduzioni della novella *Dubbio* (pubblicata, in appendice, su « La Stampa. Gazzetta piemontese » dal 17 novembre al 5 dicembre 1895 e poi come libro nel 1897), del romanzo *In lotta con la società* (pubblicato, in appendice, sul « Corriere di Napoli » dal 19 aprile al 15 maggio 1897 e poi come libro nel 1913) e del dramma fantastico *Il viaggio della verità* (1915). Il giudizio dei critici italiani si basa dunque su questi cinque libri, i quali appartengono tutti, tranne l'ultimo, al periodo svedese della scrittrice.

Le traduzioni delle opere in italiano ponevano senza dubbio grandi problemi e, come vedremo più tardi, qualche critico è rimasto negativamente impressionato dalla forma esteriore. La scrittrice teneva a partecipare personalmente al lavoro di traduzione e iniziò presto una collaborazione con Pasquale del Pezzo: lettere dell'estate 1888 raccontano che i due si dedicano alla traduzione delle novelle di Anne Charlotte. Ma sembra che questi primi tentativi siano serviti soprattutto come esercizio per ambedue.

La prima traduzione pubblicata, *Come si fa il bene*, fu invece il risultato di una collaborazione tra l'autrice e Salvatore Di Giacomo. Di Giacomo racconta, nel già citato articolo *Figure nordiche*, come si svolgeva il lavoro nella casa di Via Tasso: lei traduceva a voce dallo svedese in

francese e lui componeva di pari passo la versione italiana, un sistema che finiva coll'essere troppo complicato.

Dopo la morte della scrittrice, del Pezzo volle continuare la diffusione delle opere della moglie in Italia; fu prevalentemente egli stesso a curarne sia le traduzioni sia le edizioni.

Ma la maggioranza dei critici concentrano il loro interesse intorno al contenuto delle opere senza preoccuparsi eccessivamente della forma. Benedetto Croce scrisse una prefazione alla commedia *Come si fa il bene* in cui presenta le caratteristiche della nuova scuola scandinava di cui faceva parte Anne Charlotte Leffler. Altri critici mostrano la stessa naturale tendenza, a non voler giudicare le opere della scrittrice isolate ma in relazione con quella scuola. Ella viene citata accanto a Strindberg come la principale rappresentante del movimento naturalistico svedese<sup>110</sup>. Giulio Sanfelice, recensendo la stessa commedia nel « Fanfula della domenica » del 25 giugno 1893, la giudica addirittura dello stesso livello dei più celebrati lavori di Ibsen con l'ulteriore vantaggio di essere più adatta alle esigenze sceniche (!). Il censore della commedia nella rivista milanese « Illustrazione italiana » del 9 ottobre 1892 è più negativo: « La Signora Leffler è affetta dalla malattia di tutti i suoi compatrioti: quella del filosofare, d'insegnare, come direbbe Carlo Porta, *El gran secrett de drizzaa i gamb ai can* ». Molti critici vedono infatti nel troppo « filosofare » un limite e un pericolo del movimento scandinavo, anche se non di Anne Charlotte Leffler in particolare; la passione per il contenuto a tesi può distruggere la forma artistica e il risultato diventa non un romanzo ma una dissertazione sociologica o etica<sup>111</sup>.

La maggioranza delle opere tradotte in italiano appartiene dunque alla letteratura caratterizzata dalla formula « arte-problema ». I critici sottolineano però con soddisfa-

<sup>110</sup> B. CROCE in A. C. LEFFLER, *Come si fa il bene*, Napoli 1892, p. XIV, e O. FAVA, *Due donne (Neera-Leffler)*, in « Bios » del 26 giugno 1892.

<sup>111</sup> B. CROCE in *op. cit.*, p. XI.

zione che il vivo senso umano della scrittrice la trattiene dall'impostare il racconto secondo le sue astratte teorie; la sua non è un'arte per l'arte ma un'arte per la vita<sup>112</sup>. Ed è proprio il suo senso umano che la porta a interessarsi ai problemi sociali, soprattutto in *Come si fa il bene* e *In lotta con la società* ed anche nelle novelle. La tesi però non si impone o si impone così poco che Giulio Sanfelice nella sua recensione già nominata della prima opera parla del suo carattere socialista nel senso di studio di problemi dell'umanità<sup>113</sup>. Il dramma si muove intorno alla figura di Bianca, figlia naturale del barone von Duhring, che dopo essere stata lasciata per vent'anni in casa di persone che vivevano in estrema povertà, viene adottata dal padre per sostituire un'altra figlia morta. All'inizio Bianca subisce il fascino della ricchezza, ma poi comincia a sentire la falsità della nuova vita: sente di vivere tra uomini che sfruttano le persone povere tra cui lei è stata allevata; e torna da loro. La scrittrice mette a nudo la vanità del barone che adotta Bianca, perché è bella, ma lascia nella miseria un'altra sua figlia naturale, e stigmatizza la facile morale di un grande industriale, promesso sposo della protagonista, che si arricchisce alle spese dei suoi lavoratori. L'argomento insolito della commedia attirò l'attenzione di Ferdinando Martini, l'allora Ministro della Pubblica Istruzione, che però rimane alquanto perplesso di fronte al modo dell'autrice di trattare la questione sociale. Scrive in una sua recensione:

Quanto alla miseria, non sappiamo se per la condizione dei luoghi o per le disposizioni soggettive dell'autrice, le questioni, alle quali la miseria dà luogo, le ribellioni che solleva, l'atteggiamento delle classi dirigenti in faccia ad esse non ci sembrano rappresentate in perfetta correlazione collo stadio attuale, a cui quelle

<sup>112</sup> G. RENSI in « Critica sociale. Rivista quindicinale del socialismo scientifico », VIII (1898), p. 79. L'autore fa qui un raffronto tra la novella *Dubbio* e il romanzo *Evangeliste* di A. Daudet il quale rappresenterebbe invece la scuola dell'arte per l'arte. Cfr. B. CROCE, *In lotta con la società di Anna Carlotta Leffler*, in « Il Giornale d'Italia » del 3 maggio 1913.

<sup>113</sup> Cfr. n. 7.

questioni sono pervenute. L'industrialismo moderno, che ha dato aspetti nuovi ad una questione vecchia come il mondo, l'egoismo dei ricchi, la condizione dei sofferenti, le loro stesse disposizioni morali, quali appaiono nella commedia della signora Leffler, sono ancora, si direbbe, alle prime mosse. Non così la beneficenza [...]. Qui la sua satira è potente <sup>114</sup>.

Un conoscitore della letteratura svedese non avrebbe espresso le stesse esitazioni di fronte agli ambienti e atteggiamenti descritti; li avrebbe collegati con le satire contemporanee di Strindberg. Ma Martini non è l'unico che considera i problemi discussi come appartenenti al futuro. Lorenzo Salazar è tra quelli che esprimono la stessa sensazione:

Nello svolgersi del dramma, appaiono le idee che informano i principali lavori di questa scrittrice, e la pongono nel novero di coloro che, percorrendo i tempi, hanno l'intuizione, più o meno netta e precisa, dei problemi che, forse, i nepoti nostri risolveranno <sup>114a</sup>.

Le figure delle opere di Anne Charlotte Leffler lottano con problemi personali e contro teorie e credenze tramandate da una società che considerano cristallizzata. Così Arla, la protagonista di *In lotta con la società*, che, dopo essere vissuta in un matrimonio convenzionale che non ha portato ad una fusione spirituale, cerca di realizzare questa accanto a un uomo tutto dedito alla vita intellettuale e alle lotte contro le ingiustizie sociali. Ma si sente continuamente divisa tra i suoi doveri di moglie e madre e i suoi doveri verso se stessa come essere indipendente, e, infine, dopo essersi ribellata contro la tradizione, si ribella ora anche contro il suo nuovo ambiente. Il suo dramma personale sembra insolubile. Anche questo romanzo pre-

<sup>114</sup> «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», 3<sup>a</sup> ser., v. XXXIX della raccolta v. CXXIII (1892), p. 371. La recensione non è firmata, ma la scrittrice rivela in una lettera alla madre del 25 maggio 1892 che Martini ne è l'autore.

<sup>114a</sup> *Due duchesse*, in «Fanfulla della domenica» del 26 giugno 1892.

senta dunque problemi che Martini avrebbe definiti del futuro. Ma Croce esclama a proposito delle opere scandinave a tesi:

Che differenza con le povere opere *a problemi*, o, se piace meglio, *a tesi*, della nostra letteratura, ed anche, di grandissima parte di quella francese! La letteratura nostra e la francese (parlo specialmente della drammatica), fatte alcune eccezioni, si sono cristallizzate nello studio di un piccolo numero di fatti, che io, per mio conto, soglio chiamare la *casuistica* dell'adulterio e quistioni analoghe. E, almeno, lo studio di questi *casu* fosse fatto con vedute superiori! Ma no: i nostri scrittori non sono banditori di nuove idee, ma semplici portavoce dei pregiudizii sociali [...]. Tutti quelli (e son molti) che, come me, sono ormai stufi di queste quistioni grossolane, e poste male, e mal risolte (e, ad ogni modo, vecchie, troppo vecchie), respireranno a pieni polmoni nel leggere i drammi [...], dove son tanti problemi varii, importanti, elevati [...] <sup>115</sup>.

Arla in *In lotta con la società* non è però portatrice di idee astratte; riflette, come molte altre figure di Anne Charlotte Leffler, i sogni e le aspirazioni della scrittrice stessa. Forse è soltanto Salvatore Di Giacomo, amico dei del Pezzo, che si è veramente reso conto di quanto di autobiografico c'è in questa e in altre sue opere <sup>116</sup>.

Se i critici italiani possono esitare alquanto di fronte all'audacia, nella scrittrice, di affrontare argomenti insoliti, sono d'accordo tuttavia nell'ammirare la sua perizia naturalistica nella riproduzione fedele di ambienti. Giuseppe Rensi è stato colpito dall'esattezza con cui si rende la realtà della vita piccolo-borghese in *Come si fa il bene* e nella novella *Un tozzo di pane*, un'esattezza che rivela una viva conoscenza degli effetti di preoccupazioni economiche quotidiane <sup>117</sup>. È soprattutto il secondo atto di *Come si fa il bene* — con la descrizione dell'ambiente povero in cui è cresciuta Bianca — che ha commosso i lettori; lo dimostrano le recensioni di Giulio Sanfelice e di Ferdinando

<sup>115</sup> Pref. a *Come si fa il bene*, p. VII sg.

<sup>116</sup> Cfr. *Figure nordiche*, in «Il Giornale d'Italia» del 3 dicembre 1912.

<sup>117</sup> *Op. cit.*, p. 79.

Martini che non esita a definire questo atto una « pittura stupenda e di straziante verità, degna [...] del pennello Michelangiolo d'un Dostojewski » (!) Onorato Fava preferisce invece confrontarlo con un quadretto fiammingo.

Le recensioni italiane esprimono la meraviglia degli autori di fronte all'impressione destata dalle opere di una scrittrice di un altro ambiente e di un'altra scuola; sottolineano il suo arguto spirito di osservazione combinato con naturalezza e grande semplicità — o, per usare il termine di Croce, schiettezza — di stile. La semplicità di stile viene in generale citata come una caratteristica lodevole — tanto da Edmondo de Amicis<sup>118</sup>, quanto da Lorenzo Salazar che nella sua già citata recensione *Due duchesse* constata che lo stile di Anne Charlotte Leffler è libero dalle « solite tirate, gonfie di retorica, tanto comuni sulle nostre scene »; ed anche infine da Onorato Fava in un'altra sua presentazione delle novelle di Anne Charlotte Leffler: « L'arte sua non ha mezze tinte, né sfumature, né indeterminanze; tutto si stacca preciso e prende forma di bassorilievo in bronzo. L'efficacia e la verità sono ottenute con tale semplicità di forma che stupisce »<sup>119</sup>. Ma è difficile tradurre una lingua così ricercatamente semplice in un italiano elegante, e infatti più di un critico si lamenta, pur esprimendo un giudizio positivo sull'opera in questione, della « veste » che « non è della più pura italianità »<sup>120</sup>.

La scrittrice racconta in una lettera al fratello Gösta del 17 maggio 1892 come Benedetto Croce abbia espresso

<sup>118</sup> In una lettera del 10 maggio 1892 in cui ringrazia la scrittrice per avergli mandato una copia di *Come si fa il bene*.

<sup>119</sup> In « Fortunio » del 22 giugno 1895.

<sup>120</sup> G. Brognoligo nella recensione di *In lotta con la società* in « Fanfulla della domenica » del 9 marzo 1913. — V. anche la recensione delle novelle in « Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti », 3ª ser., v. LIX della raccolta v. CXLII (1895), p. 754. — Cfr. d'altra parte E. Capecehatro nella presentazione di *In lotta con la società* in « Corriere di Napoli » del 17 aprile 1897: « [...] la penna è stata guidata da una mano sicura e cosciente [...]. Ella sa quello che vuole e sa esprimerlo come vuole; nessuna sconcordanza tra la forma e il pensiero ».

l'opinione che il suo futuro letterario dipenderà dalla pubblicazione in italiano delle sue novelle, mentre non crede in un successo italiano per il dramma fantastico *Il viaggio della verità*. L'ultima previsione si è poi mostrata giustificata visto che i critici dei grandi quotidiani e riviste non hanno neanche preso in considerazione questo dramma. Quando le novelle furono pubblicate in Italia, dopo la morte della scrittrice, Croce le raccomandò ai lettori definendole « veri e propri capolavori »<sup>121</sup>. E sottolineò il suo giudizio positivo esprimendo il suo apprezzamento particolare per il disegno delle figure e per la finezza dell'analisi psicologica in novelle come *Un tozzo di pane* — due studi paralleli su due famiglie che hanno messo tutte le speranze nell'ottenere la stessa occupazione che darà il pane a una delle due —; come *Gustavo ottiene il pastorato* — il racconto di una famiglia, madre e tre figlie, che contano sul pastorato che dovrebbe ottenere il figlio e fratello ma che egli non ottiene mai, per incapacità — e come *Zia Malvina* — il racconto di una anziana signora la cui unica figlia si è sposata con un uomo socialmente inferiore a lei e che perciò viene continuamente disprezzata dai parenti. Anche altri critici si sono soffermati di fronte alla naturalezza dei protagonisti delle novelle facendo notare la grande comprensione e pietà della scrittrice per le figure create da lei, una pietà che non esclude talvolta una sottile ironia nei loro riguardi. Salvatore Di Giacomo rileva però che l'oggettività di Anne Charlotte Leffler dinanzi ai suoi personaggi, nonostante pietà e ironia, è maggiore nelle novelle che nelle altre opere; contribuendo così non poco al giudizio diffuso che esse costituiscano la produzione più perfetta della scrittrice<sup>122</sup>.

Le opere di Anne Charlotte Leffler furono tradotte in un periodo in cui l'interesse per le letterature nordiche era molto vivo in Italia e ciò spiega in parte la grande attenzione che i critici italiani prestavano ad esse, considerate

<sup>121</sup> In « Il Giornale d'Italia » del 3 maggio 1913.

<sup>122</sup> In A. C. LEFFLER, *In lotta con la società*, Napoli 1913, p. XII.



come opere rappresentative e di avanguardia. Le recensioni apparse nei quotidiani e nelle riviste italiane sono anche, in generale, molto positive e tendono a sottolineare l'universalità dei problemi trattati e dei sentimenti espressi. Un interesse particolare è toccato alla commedia *Come si fa il bene*, la prima opera della scrittrice pubblicata in Italia: quasi tutti i critici si augurano di poterla vedere rappresentata anche sulle scene italiane — una speranza che non fu però mai realizzata. Anne Charlotte si rallegrava naturalmente dell'accoglienza fatta alla commedia. Scrive in una lettera alla madre del 25 maggio 1892:

Säkert är att framgången i Italien, utom det personligt glädjande för mig däri, att Pasquale får heder af sin hustru äfven litterärt betyder något, ty om också Italien f.n. icke eger någon framstående inhämsk litterär skola är dock den litterära smaken och kritiken mycket utvecklad och intet medelmåttigt lyckas tränga sig fram<sup>123</sup>.

Sicuramente Anne Charlotte Leffler avrebbe trovato un nuovo pubblico nel suo paese d'adozione e, come dice Benedetto Croce con rimpianto, « sarebbe diventata nostra, se la sua vita non fosse stata spezzata così presto »<sup>124</sup>.

MARGHERITA GIORDANO LOKRANTZ

<sup>123</sup> « È certo che il successo in Italia, oltre alla gioia personale che mi dà la consapevolezza dell'onore che Pasquale riceve da sua moglie, ha anche un'importanza letteraria perché, sebbene l'Italia attualmente non possiede una scuola letteraria di qualità, il gusto letterario e la critica sono tuttavia molto sviluppati e niente di mediocre riesce a farsi strada ».

<sup>124</sup> In « Il Giornale d'Italia » del 3 maggio 1913.

GUIDA AL MONDO DI MEZZO  
Introduzione alla lettura di Gunnar Ekelöf  
(1907-1968)

Da uno schema profondo di pulsazione o di respiro, che si gonfia in una lettura d'insieme, si instaura di libro in libro il movimento. Un battito d'orologio ossessiona la prima famosa lirica della raccolta d'esordio, dilaga di qui sulle altre mescolandosi a rumori laceranti di sveglie e fischi del treno, confondendosi con il battito del cuore e con « respiri regolari di sonno e di vuoto »<sup>1</sup>. Il fantasma di quel battito si diffonde a cadenzare la sintassi, ripetitiva e rigida, contagia il ritmo normalizzandolo secondo formule del tutto anomale per il verso libero. Limita con la sua ricorrenza gli sviluppi figurativi, chiude la composizione e l'articola in riprese. « Sveglia », allo stesso tempo, insistendo e montando fino a lasciarsi individuare come metafora principale del libro, « l'architettura del palazzo »<sup>2</sup>. Denuncia cioè del mondo frammentarietà e delimitazione, si tende a interrogare l'intervallo fra una battuta e l'altra dilatandolo finché esploda. « Spezzi il circolo, scarti dalla realtà »<sup>3</sup>, liberi l'accesso all'« altra notte » dove

<sup>1</sup> In *sent på jorden* (« tardi sulla terra », 1932, d'ora in poi spj), rispettivamente *blommorna sover* (« i fiori dormono », v. più oltre), *osynlig närvaro* (« presenza invisibile »), *mot triangeln* (« verso il triangolo »), *från morgon till kväll* (« da mattina a sera »), *från kväll till morgon* (« da sera a mattina »), *sömn och tomhet jämna andedrag* (« sonno vuoto respiri regolari »).

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1965, p. 366.

<sup>3</sup> *choros* (« coro »), sempre in spj: « bryter oss ut ur cykeln och avviker från verkligheten ».

si entra allo scandire di « tredici colpi »<sup>4</sup>. « Mezzanotte non cade mai a mezzanotte: Mezzanotte cade quando i dadi sono gettati, ma non si può gettare i dadi che a Mezzanotte »<sup>5</sup>. Dadi con sette facce<sup>6</sup>.

Di rumori scanditi d'ogni genere, rintocchi, ticchettii, rompersi di onde, pulsazioni, tambureggiamenti, cigolii, echi si orchestra anche tutta la prosa. La stessa sensibilità sonora articola sul piano formale del verso frammenti illustri della memoria ritmica, schemi irregolari del parlato, formule melodiche e cadenze in figurazioni variamente mimetiche. Mobili, polifoniche, svolte secondo schemi controllati e chiusi dalle riprese o dai contrasti; poi gradatamente in composizioni sempre più aperte e inquiete, fino a soluzioni limite di fortissima riduzione e densità, o al contrario appesantite dalla complessità della riflessione, dagli ermetismi figurativi, dalle citazioni. Ma ancora un motivo di orologio dal battito finalmente annegato entro un flusso continuo contrassegna, con simmetria significativa (« j'ai toujours vécu mon âme fixée sur l'horloge »)<sup>7</sup>, il testo che chiude l'ultimo libro pubblicato da Ekelöf<sup>8</sup>:

Ensam i tysta natten trivs jag	Solo nella notte silenziosa, è il
bäst	mio momento migliore
Ensam med vägguret, denna maskin för icke-tid	solo con l'orologio a muro, macchina del non-tempo

<sup>4</sup> mot *triangeln*: « en gång, då kanske den ensliga klockan, mitt hjärta, som regelbundet perforerar tystnaden och tidlösheten, befriande slår tretton slag... » (« quando un giorno l'orologio solitario del mio cuore che trapano regolarmente il silenzio e l'assenza di tempo batterà tredici colpi liberatori... »). I tredici colpi sono naturalmente citazione da *Igitur*.

<sup>5</sup> M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris 1955, tr. it., Torino 1969, p. 145.

<sup>6</sup> *Ensam i tysta Natten, utan namn / är man som vaknast* (« Solo nella Notte silenziosa, senza nome / si è più svegli che mai ») in *Vägisare till underjorden* (« Guida agli inferi », 1967, d'ora in poi VtU).

<sup>7</sup> S. MALLARMÉ, *Igitur*, in *Oeuvres cit.*, p. 439.

<sup>8</sup> *Ensam i tysta natten trivs jag bäst* (« Solo nella notte silenziosa è il mio momento migliore ») in VtU.

Vad vet väl en metronom om musik, om takt om det den är konstruerad att mäta (...) <sup>8a</sup>	Che può sapere della musica o del ritmo un metronomo fabbricato com'è per misurarli (...)
Liv kan inte mätas med död, musik inte med taktslag (...)	Non si misura la vita con la morte, né a battute la musica (...)
Jag sänker mig till detta att Flyta!	Sprofondo a questo Scorrere
med en helt annan tid, med tidvattnet och strömmarna och lika litet disputerar med Tiden som gräla med liv (...)	con un tempo molto diverso, acqua e correnti del tempo non discutere col Tempo più di quanto si litighi con la vita (...)
Den tid jag mäter är ingen, den som gavs dig är allt.	Il tempo che misuro non è tempo, quello che ti è stato dato è tutto il tempo.
Din tid är Vatten, jag är ditt vattenur.	E Acqua il tuo tempo, e io il tuo orologio ad acqua.

Che cammino. La durata, percepita nei primi testi come 'tempo vuoto', assenza, intervallo fra due stimoli<sup>8b</sup>, assume gradualmente continuità e corpo e si rovescia in 'tempo pieno'. Addirittura « tutto il tempo », misurabile da un diverso orologio.

Il simbolo è diffuso, anche nella figurazione, come diffusa è la metafora bergsoniana (e molto più antica, addirittura da Empedocle) del tempo interiore come acqua, « older than chronometers ». Fiume e mare nei *Four Quartets*, mari e fiumi (per fare esempi) presso Benn<sup>9</sup>. Comunemente oppressivo è certo ai maggiori scrittori l'urto fra percezioni del tempo contrastanti, la coesistenza nella cultura di Aïon e Kronos<sup>9a</sup>, sistemi temporali chiusi reciproca-

<sup>8a</sup> Possibile citazione da E. POUND (*A retrospect in Literary Essays*, London 1960: « As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome »).

<sup>8b</sup> Cfr. P. FRAISSE-J. PIAGET, *Trattato di psicologia sperimentale*, vol. VI, *La percezione*, Torino 1975, pp. 119 sgg.

<sup>9</sup> *Stunden, Ströme* —, in *Gesammelte Werke in vier Bänden, III, Gedichte*, Wiesbaden 1960.

<sup>9a</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, tr. it. Milano 1975, pp. 60 sgg.

mente. Identiche dovrebbero essere anche le letture fondamentali riconoscibili in Eliot<sup>10</sup> come presso Ekelöf, Bergson-Einstein-Husserl-Heidegger. Altri percorsi si dimostrano differenziati, come quelli svolti attraverso testi filosofici o poetici orientali, e attraverso recuperi (più o meno oscuri e più o meno centrali) mediterranei ed europei.

Meno comune è certo l'esperienza acustica, prima ancora che musicale, del tempo come di un gigantesco so-praffarsi di stridori e di ritmi, come di un coro sconfinato e sconnesso, voci soffocate, invocazioni, scherzi, insulti e silenzi. Così è profondamente originale lo sforzo di coagulare senza interromperlo il flusso stesso delle esperienze personali e storiche, dargli solidità e peso. Farne un corpo, invece di un emblema: dotato di identità che sia il conglomerato di tutte le identità, « impulsi, tratti ereditari, ricordi, associazioni (significative, insignificanti e a sproposito) »<sup>11</sup>. Opaco come lo specchio che resta vuoto per lungo sovrapporsi di immagini (*Igitur*), silenzioso come il compensarsi di molte voci e grida.

Presuppongo che un uomo porti dentro di sé l'umanità, non solo i tratti ereditari del padre e della madre, ma anche quelli dei cugini, dei consanguinei e al di là di loro delle bestie, delle piante e delle pietre.

Presuppongo anche che questa ereditarietà non riguardi solo l'ambito di tempo che possiamo ripercorrere con i nostri occhi miopi (mentre con occhi ciechi presentiamo dietro di noi spazi sconfinati di tempo e di esistenza); ma anche il futuro che presagiamo con occhi ciechi, senza poterlo vedere con i nostri occhi miopi e legati al presente.

Presuppongo quindi che un uomo, che vive nel tempo, porti

<sup>10</sup> V. il saggio recentissimo di V. GENTILI, *Simulazione e interdizione della spazialità: le aporie del tempo nei Four Quartets*, in « AION - anglistica », 1978, XXI, 1-2, pp. 121 sgg., e prima A. SERPIERI, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna 1973, pp. 89 sgg.

<sup>11</sup> G. EKELÖF, *Anteckningar till En Mölne-Elegi*, in *Lägga patience* (« Fare il solitario »), Stockholm 1969, p. 158: « inte jag utan konglomerat av alla de mig, han, vi, ni, alla de impulser, ärftligheter, minnen, associationer (meningsfulla eller meningslösa och utan å propos) ».

il tempo dentro di sé, non solo in quanto presente, perfetto e futuro, ma anche in quanto Verbo e Logos<sup>12</sup>.

La struttura produce l'individuo, l'acqua del tempo si rapprende in portatrice d'acqua degli straordinari rilievi di Persepoli. Ieratica e muta non meno della Kore e Magna Mater (la « vergine ») in cui, nell'opera tarda, si condensa la coscienza delle infinite interrelazioni entro la realtà esistente che emerge forzando le antinomie della dialettica, spezzando il circolo di Pascal<sup>13</sup>, mettendo da parte insomma le categorie gnoseologiche occidentali. « Tutte le proposizioni della logica dicono lo stesso. Ossia, nulla »<sup>14</sup>.

Del pensiero come del « più semplice e più difficile »

<sup>12</sup> G. EKELÖF, *ivi*, p. 157: « Jag utgår från att en människa bär inom sig mänskligheten, inte bara sin faders och moders ärftligheter utan också sina kusiners, tremänningsars och bortom dem djurens, växternas och stenarnas. Jag utgår också från att denna ärftlighet inte bara gäller den tidsrymd vi med våra närsynta ögon ser tillbaka på (medan vi med våra blinda ögon anar oändliga tidsrymder och livsrymder bakom oss) utan också den framtid vi med våra blinda ögon anar fast vi med våra när- och nusynta ögon inte kan se den. Jag utgår alltså från att människan, som lever i tiden, bär inom sig tiden, inte endast com perfektum, presens, futurum utan också som Verbe, Logos ». Superfluo sottolineare la congenialità di queste dichiarazioni con i giochi col Tempo di Proust, per esempio, di Joyce, di Pound. L. SJÖBERG (*A Reader's Guide to G. E.'s 'A Mölne Elegy'*, New York 1973, p. 25) preferisce spiegarle con le fonti sanscrite: « Where did Ekelöf learn so persistently to consider reality as a constant flux, an endless metamorphosis? It is reasonable to suggest that he acquired this idea from his Oriental studies, principally from Indian scriptures », e cita *Māhāvagga I, 1-4, Milinda-pāṇha 25, 1, Visudhi-Magga III, Digha-Nikaya, 256*.

<sup>13</sup> B. PASCAL, *Pensées*, n. 409; tr. it., Torino 1962, p. 186. Del « notevole concetto di circolo in Pascal » (« Pascals besynnerliga cirkeltanke ») parla un appunto inedito di Ekelöf.

<sup>14</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921, 5.43; tr. it., Torino 1974<sup>3</sup>, p. 49. Che Ekelöf debba aver trovato congeniale il pensiero di Wittgenstein (cosa per me evidente, anche se fin qui mai osservata) lo provano anche tracce di lettura e una citazione precisa (del famosissimo aforisma 7.) nel quaderno AA (1955-1957).

dei lavori manuali, parla l'ultimo Heidegger<sup>14a</sup>: pensare come fabbricare e intagliare:

De gamla, de dödsrealistiska vise tänkte alltid på detta:	A questo pensavano sempre gli antichi, resi saggi dal realismo della morte:
Ett hantverk, till sist bara ett avtryck av liv	Un lavoro da artigiani, e alla fine non più che un'orma di vita
en rispa av mejseln som deras jordiska livs hand höll	la scalfittura di uno scalpello impugnato dalla loro vita terrena
ty de signerade sällan, de flesta aldrig (...) Jag ser för mig	dato che di rado firmavano, e i più non firmavano mai (...) Mi vedo davanti
leendet på en av de i persergraven störtade vattenbärorskorna	il sorriso di una delle portatrici d'acqua ormai a terra nelle tombe persiane
Leendet, dräkten, hennes lockar talar om hur villigt med vilken prydnad hon bar det heliga vattnet på axeln	Il sorriso, il vestito, i suoi riccioli parlano della prontezza e dell'orgoglio con cui portava in spalla l'acqua sacra
hur hon lämnat, nämlös, ett avtryck av liv	dell'orma di vita che senza un nome ha lasciato
hur hon slagit tiden och segrat över gruset (...) <sup>15</sup>	del suo battere il tempo e trionfare sulla polvere (...)

Punto d'arrivo è così l'ostensione di un simbolo altamente pregnante, ma non scomponibile (« simplex sigillum veri »). Archetipico, ma almeno altrettanto storico.

Come aveva fatto con i suoi 'uccelli' Brancusi, assumendosi il compito disperante « di raccogliere tutte le for-

<sup>14a</sup> M. HEIDEGGER, *Was heißt Denken?*, Tübingen 1954, pp. 50-53: « Alles Werk der Hand beruht im Denken. Darum ist das Denken selbst das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk des Menschen... Vielleicht ist das Denken auch nur dergleichen wie das Bauen an einem Schrein. Es ist jedenfalls ein Hand-Werk. Mit der Hand hat es eine eigene Bewandtnis... Wir nennen das Denken das ausgezeichnete Hand-Werk ».

<sup>15</sup> Continuo a citare *Ensam i tysta natten trivs jag bäst*, in VtU. Cfr. l'attacco di questo passo con W. H. AUDEN, *Musée des Beaux Arts*: « About suffering they were never wrong / the Old Masters: how well they understood / Its human position... ».

me entro una forma»<sup>16</sup>, in questa « Vergine » Ekelöf propone un organismo, non ricomponere un sistema. La Vergine esemplifica, non descrive; la forma estrema di densità semantica si accompagna alla massima densità sintattica<sup>17</sup> Indivisibile, « frammentaria, e per questo intera »<sup>18</sup>. Preparata, nell'opera di trent'anni, da tentativi di riorganizzare entro una totalità complessa l'esperienza che vanno spesso sotto metafore di giochi, rassegnati a non riuscire.

Giochi di nominazione, di descrizione dei 'fatti del mondo', di esplorazione, di critica alle regole di relazione. I modelli dei 'giochi' variano a seconda del crescente interesse semantico, della preoccupazione cioè per le relazioni reali oltre che per le relazioni all'interno della percezione. Carte, *puzzles*, bambole a pezzi da rimontare. Altre e più complesse analogie sono cercate nei lavori manuali (la costruzione di un muro, il restauro), nello sconfinare dell'artigianato nell'arte (*collage, objet trouvé, ready made*), nell'archeologia.

Alla similitudine classica in linguistica, dopo Saussure, dei sistemi significativi con il gioco degli scacchi, Ekelöf sostituisce similitudini correnti invece presso i teorici dell'arte, carte da gioco, rompicapo<sup>19</sup>. Ma non fanno pensare

<sup>16</sup> E. POUND, *Brancusi* in T. S. ELIOT (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1974, p. 442: « Brancusi has set out the mad-deningly more difficult exploration toward getting all the forms into one form ». Della ricerca di Brancusi Ekelöf scrive spesso negli inediti (*Cahier 1*, 1930, e altrove).

<sup>17</sup> Cfr. N. GOODMAN, *Languages of Art*, New York 1968, tr. it., Milano 1976.

<sup>18</sup> V. un'intera serie di testi, da *Samothrake* (NS) a *Ex Ponto* (S) fino a *Djävulspredikan* (VtU). Il problema logico degli interi e delle parti è discusso ampiamente da HUSSERL nelle *Logische Untersuchungen* (tr. it. Milano 1968, II, pp. 52 sgg.).

<sup>19</sup> Cfr. per esempio i titoli delle due raccolte di saggi *Blandade kort* (« Carte mischiate », 1957) e *Lägga patience* (« Fare il solitario », postumo, 1969) e testi lirici come *Ensam i natten trivs jag bäst* (« Solo di notte è il mio momento migliore », S) e *Röster under jorden* (« Voci di sottoterra », OH).

al rompicapo gli 'interni' e i 'paesaggi' di *sent på jorden*, dato che componendosi gli elementi minimi non si sforzano di lasciare emergere ancora un disegno, se pure elusivo. Forse più facilmente al solitario: carte accostate, sovrapposte, sostituite in un sistema precario e slittante, ma senza alterazioni nelle facce opache. E analogie ancora più evidenti si instaurano con certe soluzioni sperimentali che le arti visive (e la musica) avevano adottato nei decenni precedenti: *découpage*, montaggio, soprattutto *mobile*.

Ne risulta più facile collocare storicamente la raccolta. Caratterizzata al suo apparire con straordinaria improprietà come « surrealista »<sup>20</sup>, è invece riconoscibilmente analitica, in gran parte tardocubista. Paesaggi articolati su molti piani prospettici, nello spazio, nel tempo e nel sistema culturale, procedimenti simbolici di tipo apertamente metonimico<sup>21</sup>, appunti tecnici e teorici<sup>22</sup> rimasti inediti. Dissolta in una rete di relazioni la coesione del soggetto, come già la solidità dell'oggetto, eliminata ogni specificità di riferimenti. Altri tratti andrebbero invece ricondotti a prestiti dall'espressionismo 'astratto': la concezione cronologica dello spazio, il genere di poesia 'simultanea' che « *lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge* »<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Cfr. B. LANDGREN, *Ensamheten, döden och drömmarna*, Uppsala 1971 cap. IV, e G. EKELÖF, *Jag är inte surrealist* in « *Bonniers Nyheter* », 1935, 3; *Sjülsyn* in *Blandade kort*, p. 169.

<sup>21</sup> R. JAKOBSON, *Les pôles métaphorique et métonymique*, in *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, p. 63: « l'orientation manifestement métonymique du cubisme, qui transforme l'objet en une série de synecdoques; les peintres surréalistes ont réagi par une conception visiblement métaphorique ».

<sup>22</sup> Per esempio nei *Kommentarer (Ekelöf versus Eliot)*, nel *Bilan. Paris 1929-30* e nel *Cahier I* (1930): « Om jag limmar fast en tändsticksetikett på en tavla så är det fullkomligt berättigat om den kommit på rätt plats » (« Se incollo un'etichetta di fiammiferi su un quadro la cosa è perfettamente giustificata se l'etichetta è messa al posto giusto »).

<sup>23</sup> H. BALL, *Dadaistisches Manifest* del 1916, in D. F. BEST (ed.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, p. 236. Cfr. anche la teoria di spazio in P. KLEE come « un insieme di funzioni convergenti nella quiete » (P. CHIARINI, *Caos e geometria*, Firenze 1969, p. 63).

blommorna sover i fönstret och lampan stirrar ljus och fönstret stirrar tanklöst ut i mörkret utanför tavlorna visar själlöst sitt anför- trodda innehåll och flugorna står stilla på väg- garna och tänker	dormono i fiori in finestra, la lampada fa luce con sguardo fisso guarda fisso senza riflettere la finestra nel buio di fuori i quadri fanno vedere senz'ani- ma il contenuto affidatogli le mosche stanno immobili sul- le pareti a pensare
blommorna lutar sig mot natten och lampan spinner ljus i hörnet spinner katten yllegarn att sova med på spisen snarkar kaffepannan då och då med välbehag och barnen leker tyst med ord på golvet	si curvano verso la notte i fiori, la lampada fa luce fila lana nell'angolo il gatto per dormirci sul fornello russa ogni tanto di benessere la caffettiera e i bambini sul pavimento gio- cano con parole in silenzio
det vita dukade bordet väntar på någon vars steg aldrig kommer uppför trappan	il tavolo bianco aspetta appa- recchiato qualcuno ma per le scale non si sentono mai salire i suoi passi
ett tåg som genomborrar tyst- naden i fjärran avslöjar inte tingens hemlighet men öder räknar klockans slag med decimaler	un treno che trapana in lonta- nanza il silenzio non rivela il segreto delle cose ma il destino conta in decimi i battiti dell'orologio

Questo quasi-sonetto<sup>24</sup> articolato in segmenti strettamente paralleli, equivalenti, che non si incontrano per combattersi ma si sdraiano l'uno accanto all'altro con l'indifferenza del domino (ancora un gioco), neutralizzandosi a vicenda le possibilità di sviluppo, è costruito per l'equilibrio e non per il racconto. I verbi al presente indicano con chiarezza che l'azione (se di azione si vuole ancora parlare) si svolge al di fuori del tempo, e tanto più sinistri ne risuonano i colpi dell'orologio; che l'intervento del testo sul

E si vedano gli appunti inediti di Ekelöf *Berlin 1933 (Tidiga mss., UUB)*.

<sup>24</sup> Derivano indubbiamente da qui (versi chiusi, articolati in distici) i famosi « sonetti esplosi » di E. LINDEGREN (*mannen utan väg, « l'uomo che non ha vie », 1941*).

mondo ha carattere di commento e di riassunto<sup>25</sup>, sforzo in particolare di isolare « l'immagine dell'accadere, del vivere in quanto tale »<sup>26</sup>.

La sensazione vertiginosa che le cose vivano al loro interno una vita irraggiungibile, che sia vita ogni materia e ogni manifestazione esteriore, vita tuttavia troppo rallentata forse per essere osservabile, o che si svolge su un piano diverso e che non possiamo cogliere per mancanza di antenne. Se lo si vede su questo sfondo, il soggiorno descritto nel testo potrebbe essere l'universo, con la stessa facilità con cui l'universo potrebbe essere la Stanza. Davanti a questa potenza misteriosa si fa orrenda la comodità domestica, sedia a dondolo sull'orlo di un abisso, e ogni cosa prescinde dalla sua funzione quotidiana per rivelarsi un'eternità virtuale. In ogni cosa avverto un'assenza cosmica inaudita e sconvolgente, infinitamente al di sopra dell'amore insoddisfatto o dell'odio insoddisfatto. In quest'attesa il tempo goccia così lento, così terrificante fino nei decimi che soltanto una stella cadente sarebbe in grado di spezzare la catena regolare dei secondi<sup>27</sup>.

Di nuovo la metafora antichissima<sup>28</sup> del tempo acqua,

<sup>25</sup> Cfr. H. WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1971; tr. it., Bologna 1978, pp. 44 sgg.

<sup>26</sup> O. HERZOG, *Der abstrakte Expressionismus*, in O. F. BEST (ed.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, p. 107: « Der abstrakte Expressionismus ist das Gestalten des Geschehens — des Lebens an sich; es ist Gestaltung in Gegenwart ».

<sup>27</sup> G. EKELÖF, commento inedito a spj (nel contenitore *Sent på jorden* alla Biblioteca universitaria di Uppsala): « den svindlande känslan av att tingen lever ett oåtkomligt liv i sig, att all materia, all utsida är liv, men kanske för långsamt för att vi skall kunna märka det, eller på ett annat plan, vars skeende vi saknar antenner att konstatera. sett mot denna bakgrund kan vardagsrummet som dikten beskriver lika gärna vara universum som universum kan vara Rummet. inför denna hemlighetsfulla makt blir hemtrevnaden hemsk, en gungstol vid en avgrund, och varje ting, oavsett dess dagliga bruk, en möjlig evighet. jag anar i allting en oerhörd och gripande kosmisk frånvaro, oändligt ovanför den otillfredsställda kärleken eller det otillfredsställda hatet. i denna väntan droppar tiden så långsamt, så intill decimalerna fruktansvärd att ingenting utom ett stjärnfall skulle kunna bryta sekundernas jämna kedja ».

<sup>28</sup> ARISTOTELE (*Probl.* XVI, 8, 914b) racconta della clessidra ad acqua costruita da Empedocle.

che stilla o fluisce. Va invece notato come l'organizzazione temporale di questi testi sia pendolare e quindi rigidamente ritmica, senza progresso ma anche senza gerarchie semantiche; e proprio per questo accumuli una tensione quasi insostenibile, annulli di fatto il tempo lineare, l'organizzi spazialmente e polifonicamente in forma 'sferica'<sup>29</sup>.

Come in questo interno, come nelle nature morte cubiste, si dimostra estremamente rigorosa la selezione degli elementi che entrano in combinazione all'interno della raccolta. Oggetti d'uso comune, spogli di connotazione, presenti in ogni casa; altrove strutture e cose indispensabili alla vita associata (treno viali osteria tomba). A rappresentare il mondo animale, uccelli non specificati e in subordinate mosche molluschi vermi. Altrettanto non specificati alberi fiori e sassi come 'luoghi' e 'fatti' della natura, per sineddoche e per antonomasia. Nuvole, vento, pioggia<sup>30</sup>. Parti anatomiche: occhio mani cervello sangue, scaricati dell'eccezionale tensione simbolica di cui erano stati investiti nella lirica europea da Baudelaire in poi<sup>31</sup>. In accezione invece niente affatto metaforica e neppure sensuale, piuttosto come appendici, parti mobili di un tutto paralitico e gelato, pezzi smontati che mostrano a nudo il loro funzionamento, bocca, naso e sotto la pelle polmoni e stomaco, arterie, nervi.

E astrazioni, morte segreto eternità memoria destino.

<sup>29</sup> Del suo sforzo di ottenere « una forma perfettamente sferica » (« den perfekta klotformen ») parla Ekelöf nello scherzo autobiografico *Enquête* (in *Färjesång*, FS, « Canto del traghetto », 1941). L'applicazione della formula alla composizione musicale così spesso praticata da Ekelöf è opera di L. NYGREN, *Musikalisk form hos Gunnar Ekelöf*, I, in « Tidskrift för litteraturvetenskap », 3-4 (1973-4).

<sup>30</sup> V. un altro passo inedito di EKELÖF, quaderno K (intorno al 1937): « Bäst tycker jag om stenarna och träden, vattnet, vinden, regnet, molnen och de ensamma bland blommor, djur och människor ». (« Prediligo i sassi e gli alberi, l'acqua, il vento, la pioggia, le nuvole e fra i fiori, gli animali e gli uomini i solitari »).

<sup>31</sup> V. per esempio J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris 1975<sup>2</sup>, pp. 118 sgg.

Gli universali, « la via che conduce all'elementare »<sup>31a</sup>, gli « oggetti generali » di Husserl, non sono personificati, ma resi solidi e addirittura ingombranti dal trattamento identico a lampade, fiori e sassi che ricevono nel quadro, dal legame qui instaurato, come con una linea continua, fra tutti gli elementi « allo scopo di creare un oggetto unico »<sup>32</sup>. « Esseri astratti », per Kandinsky, al limite della forma, ma con « una loro vita, un loro influsso e una loro azione »<sup>33</sup>.

Il cubismo, ha scritto Sypher<sup>34</sup>, risolveva l'antico conflitto che in Locke e in Descartes aveva opposto le qualità 'primarie' delle cose, nozionali, matematiche, alle qualità 'secondarie', sensibili, facendo di entrambi i tipi qualitativi aspetti dell'oggetto, e non ponendo in nessuno il fondamento della sua realtà. Ma proprio che un fondamento di realtà sia conoscibile per gli oggetti, sezionati anche in Ekelöf e rimontati per relazioni entro un contesto chiuso, viene messo qui seriamente in dubbio. Verbi e aggettivi si sottraggono alla descrizione almeno quanto rifiutano di fornire stimoli emotivi. Definiscono, delle cose, soltanto il modo fondamentale di offrirsi alla percezione (visione)<sup>35</sup>, si

<sup>31a</sup> P. HATVANI, *Versuch über den Expressionismus*, in O.F. BEST (ed.), op. cit., p. 68. Gli universali sono relazioni esterne al tempo e allo spazio, per B. RUSSELL (*The Problems of Philosophy*, Oxford 1912): « The world of universal... may also be described as the world of being. The world of being is unchangeable, rigid, exact, delightful to the mathematician, the logician, the builder of metaphysical systems, and all who love perfection more than life » (in Y.H. KRİKORIAN-A. EDEL (edd.), *Contemporary Philosophic Problems*, New York 1959, p. 1291).

<sup>32</sup> Cfr. OZENFANT-JEANNERET, *La peinture moderne*, Paris 1927<sup>12</sup>, p. 168, e inoltre: « Si les moyens d'expression sont libérés de toute particularité, ils sont en rapport avec le but même de l'art: réaliser un langage universel ».

<sup>33</sup> W. KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Milano 1974, II, p. 99.

<sup>34</sup> W. SYPHER, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1960, p. 268.

<sup>35</sup> V. K. EDSCHMID, *Über den dichterischen Expressionismus*, in O. F. BEST (ed.), op. cit., p. 57: « So wird der ganze Raum des expres-

tratti di un ripiegamento speculativo all'interno, segnalato dai molti verbi di pensiero (*tänka, räkna...*): orrenda interiorità catatonica, estranea al liberatorio *Weltinnenraum* di cui parla Rilke; o di un'apertura passiva al mondo esterno (*stirra, spegla*) di cui si rimbalsa l'immagine, o la si assorbe per vie d'acqua: bevendo, cioè, rispecchiando, annegando. Di instaurare congiunzioni e complicità verso il basso (*falla, stöta ner, sjunka, luta*), nel silenzio e nel buio (*tystna, slockna*); o invece di allentare i legami nella dilatazione apparentemente irrecuperabile verso l'alto, rituale e ritmica in realtà come la chiusura (*sprida, flyga, explodera*); di lacerare il silenzio con suoni stridenti (*gnissla, snarka, knarra*) o di disperdere l'oscurità col farsi giorno (« *gryningen kom med brusten blick* » « arrivò l'alba dallo sguardo spezzato »).

Ai verbi è affidata per intero la 'grammatica' di questi testi, il tessuto di relazioni e di trasformazioni. Le cose emergono l'una dopo l'altra dalla penombra e dal buio, riconoscono fra loro parentele, si specchiano per analogie o si rinfacciano l'un l'altra l'opacità, incapsulano nell'indifferenza gli elementi di disturbo (un fischio, un colore, un calore), slittano inavvertibili in circolo, fino a costituire un sistema paralizzato nel silenzio e nel freddo, pesante, tendenzialmente minerale. Il processo di solidificazione è rappresentato come congiura e chiusura: ripetizione cosmologica (esaurirsi del tempo, contrarsi della spinta espansiva), critica culturale. Eppure la paralisi è soltanto provvisoria: la metafora organica prevede che alla sistole segua la diastole; una nuova espansione si avvia, non meno carica di morte.

sionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision ». Cfr. inoltre W. KANDINSKY, la teoria del « suono interiore delle cose » in *Über das Geistliche in der Kunst* (ed. it. *Tutti gli scritti*, Milano 1974, II, pp. 102 sgg.).

*expansion*

mitt jag inandas himlen i anemisk svindel  
 och arktisk nakenhet med lungorna som vingar  
 min hjärna exploderar och artärerna brister  
 och fåglarna drunknar i luften som jag dricker  
 låt blodet spruta ut och färga molnen röda  
 tills molnen börjar sjunga i rymdernas tystnad  
 tills i en avlägsen detonation av färger  
 solen förlorar medvetandet och gula trumpetstötter blänker mot kopparhorisonten

där solen som sjunker glöder av min vilja  
 där mina händer skall strö skuggor över jorden  
 vars natt som nalkas är mitt ögonlock  
 vars stjärnor flyger ut under min panna<sup>36</sup>

Sangue come « sole carnale » che assicura la dilatazione della persona e permette relazioni, sole calante come piaga sanguinosa (« la grandeur de l'hémorragie lui vient de réunir en elle une évidence de vie et une fatalité de mort »<sup>37</sup>; da cui, poi, il « Soleil cou coupé » di Apollinaire); e ancora, la soffocazione per ascesa (rarefazione e astrazione) e l'altra opposta e claustrofobica soffocazione del farsi pietra sono naturalmente cose baudelairiane, come l'ossessione per le trasparenze (vetro aria cielo acqua) e il paesaggio minerale e metallico. Altre associazioni spingono questo testo in direzione espressionista. Lo straziante uso dei colori

<sup>36</sup> Sempre in spj.

<sup>37</sup> J. P. RICHARD, op. cit., p. 119.

(rosso, che « duole »<sup>38</sup>, rame, giallo) contrapposto brutalmente alla pratica cromatica dominante altrove nel libro, i bianco nero blu grigio di stretta osservanza cubista e purista. La sinestesia che fa avvertire come suoni i colori<sup>39</sup>, durevole ancora almeno fino ad *Absentia animi*<sup>40</sup>; piuttosto che suoni come colori, secondo il *Farbklangbild* espressionista classico<sup>41</sup>. E soprattutto la violenza centrifuga<sup>42</sup>: che non ha tuttavia in Ekelöf tratti eversivi, né induce deformazioni visionarie. Costituisce invece il movimento opposto e complementare al più diffuso collegamento fra cose che tende al rattrappimento e alla chiusura. Si avvicenda ritualmente all'involuzione centripeta all'interno degli stessi equilibri fluidi e provvisori, come « regime diurno » e « re-

<sup>38</sup> Cfr. *oktoberspegel*, « specchio d'ottobre », nello stesso spj, vv. 1-3:

nerverna gnisslar stilla i skymningen	stridono i nervi in silenzio nel crepuscolo
som flyter genom fönstret grått och sakta	che scorre grigio e lento per la finestra
de röda blommorna värker stilla i skymningen...	i fiori rossi dolgono in silenzio nel crepuscolo...

<sup>39</sup> In spj, v. ancora la luce che canta in *flaggprydd sång* (« canto imbandierato ») e in *oktoberspegel* (« specchio d'ottobre »); « gli alberi neri simili a urla senza suono » in *osynlig närvaro* (« presenza invisibile »).

<sup>40</sup> In NS; la lampada che « sussurra... di serie divise per serie... come il rumore di una macchina da cucire ».

<sup>41</sup> Il testo più famoso è naturalmente *Das gelbe Klang* di Kandinsky (tr. it. in *Tutti gli scritti* cit., II, pp. 281 sgg.). Di « sinestesia astratta » come mezzo per ottenere « immagini eidetiche » parla A. LICHTENSTEIN (*Die Verse des A. L.*, in « Die Aktion », III (1913), n. 40; ma cfr. P. CHIARINI, *Caos e geometria* cit., p. 102).

<sup>42</sup> Cfr. K. EDSCHMID, op. cit., pp. 59-60: « Sein Herz atmet, seine Lunge braust, er gibt sich hin der Schöpfung, von der er nicht ein Stück ist, die in ihm sich schaukelt, wie er sie widerspiegelt... Mit diesem Ausbruch seines Inneren ist er allem verbunden. Er begreift die Welt, die Erde steht in ihm. Er steht auf ihr, mit beiden Beinen angewachsen, seine Inbrunst umfaßt das Sichtbare und das Geschaute ».



gime notturno »<sup>43</sup> di un sistema che estende la dipendenza reciproca dei suoi elementi molto al di là dell'abituale pensato, coinvolge i fenomeni più lontani e sconfinati come quelli concreti e minuscoli, ricorre agli universali. L'« agorafobia spirituale »<sup>44</sup>, tanto psicologica che storica, che ha bisogno di gettare sul mondo un reticolo organizzativo si tradisce attraverso esperienze di soffocamento e di vertigine<sup>45</sup>. In stati variamente al limite (l'addormentamento, il crepuscolo), secondo percorsi ugualmente circolari ha luogo l'esplorazione — soprattutto visiva — del confine superiore della coesione personale e reale: rarefazione, mobilità, dilatazione; e l'esplorazione — tattile — del confine inferiore: densità, pesantezza, paralisi.

Il caos come concetto non sta di per sé, così come non è concepibile il cosmo separatamente dal caos. Entrambi, caos e cosmo, sussistono come binomio di concetti relati. Sono nozioni con cui è possibile operare facendo leva tacitamente o esplicitamente sul termine antitetico. Gravitazione (forza di gravità)... La mobilità originaria persiste e il nucleo rimane sede originaria del movimento, e mobili rimangono gli strati periferici come in principio, ma non autonomamente, bensì come compartecipi del movimento<sup>45a</sup>.

Sia il movimento di rarefazione che quello di condensazione, contrapposti quasi didatticamente, vengono rac-

<sup>43</sup> Si tratta delle formule proposte da G. DURAND (*Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris 1963, tr. it., Bari 1972) per i due raggruppamenti generalissimi delle strutture fantastiche intorno alla luce e all'alto, o intorno al basso e alle tenebre.

<sup>44</sup> Cfr. W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, tr. it., Torino 1975, p. 37.

<sup>45</sup> Esperienze comuni a tutte le tradizioni mistiche, ricorrenti anche nella grande letteratura europea dell'Ottocento e Novecento (si pensi anche solo a Baudelaire e a Strindberg) Di vertigine e nausea del nulla parla in molti luoghi S. KIERKEGAARD (*Sydommen til Døden*, ma anche *Begrebet Angst*). Vale la pena di ricordare come il « respiro » delle cose sia luogo comune già presso i presocratici (Pitagora, Parmenide). Aristotele cita Parmenide (*De respirazione*, 1,473b 9: ὅδε δ' ἀναπνεῖ πάντα καὶ ἐκπνεῖ).

<sup>45a</sup> P. KLEE, *Teoria della forma e figurazione*, Milano 1976<sup>2</sup>, II, p. XVII.

contati attraverso l'organizzazione formale, con simmetrie inverse ma ugualmente rigorose. Si confronti<sup>46</sup> ad esempio un testo veramente esemplare e centrale di spj con un frammento in prosa pressoché contemporaneo che ne è variante e parafrasi:

Mörkret (A) faller (B) ned i skuggan (C) av solen (D), blommorna (E) tystnar (F) och stenarna (G) sluter (H) sig, — blommorna (E) sluter (H) sig och mörkret (A) tystnar (F) och jag hör mina egna steg som går på vägen av avlägsna kristaller utan ögon medan mörkret (A) faller (B) och skymningen i solens (D) skogar (C') och skuggorna (C) av världen utan horisont, någonstans till höger eller vänster<sup>47</sup>.

Cade il buio nell'ombra del sole, i fiori fanno silenzio e le pietre si chiudono, — i fiori si chiudono e il buio fa silenzio e sento camminare i miei passi sulla via di cristalli lontani senz'occhi mentre cadono il buio e il crepuscolo nei boschi del sole e le ombre del mondo senza orizzonte, in qualche luogo a destra o a sinistra.

Variazioni, riprese e sviluppi tematici sono al servizio di un impianto dichiaratamente musicale, aperto relativamente e mosso, che gioca sul parallelismo e si articola secondo lo schema tripartito della sonata<sup>48</sup>, privilegiato spesso da Ekelöf anche all'interno dello stesso spj. Chiuso in uno slittamento circolare (chiudere/aprire, cadere, spegnersi, far silenzio, finire, aprire un nuovo movimento ascendente),

<sup>46</sup> Come propone già S. BERGSTEN, *Jaget och världen, Kosmiska analogier i svensk 1900-talslyrik*, Uppsala 1971, pp. 160-61. A differenza di Bergsten, non credo che sia pertinente nel contesto né la gerarchia fra i tre regni naturali, né il parallelo col *Wanderers Nachtlied* di Goethe. Mi sembra inoltre fuori posto la tendenza del saggio a interpretare come psicotiche (schizofrenia, paranoia) esperienze da spiegarsi invece con categorie filosofiche e letterarie.

<sup>47</sup> *Sidokuliss v.* in *En natt vid horisonten* (« Quinta di sinistra » in « Una notte all'orizzonte »). *Sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten*, Stockholm 1962, p. 129.

<sup>48</sup> Cfr. soprattutto B. HÖGLUND, *Gunnar Ekelöf och musiken*, in C. FEHRMAN (ed.), *Musiken i dikten*, Stockholm 1969, e L. NYGREN, *Musikalisk form hos Gunnar Ekelöf*, I, in « Tidskrift för litteraturvetenskap », 1973-4, p. 217.

da cui vengono esclusi divagazioni e sviluppi l'altro testo, in versi giustapposti ed equivalenti ritmati alternativamente sul respiro. Due versi sono doppi, il mediano e l'ultimo, che si ricongiunge tematicamente al primo. La 'coda' riprende solo parte dei motivi proposti dal corpo principale e li sviluppa lateralmente.

<i>sömn och tomhet jämna andedrag</i>		<i>sonno vuoto respiri regolari</i>
natten faller sakta utan vingar	ABCD	cade lenta e senza ali la notte
fåglarna slocknar i luften	EF	si spengono in aria gli uccelli
vingarna faller till marken <sup>48a</sup>	DB	cadono a terra le ali
tystnaden öppnar vinden och vin- garna tystnar	GHIDG'	il silenzio apre il vento, fanno silenzio le ali
stenarna sluter sig	LM	si chiudono i sassi
blommorna slocknar sakta	NFC	si spengono lenti i fiori
vinden tystnar i natten och ste- narna slutar	IGALM	il vento fa silenzio nella notte, i sassi finiscono
(då drömmen glasklar öpp- nade ditt öga	H	(quando ti ha aperto gli occhi il limpido sogno di vetro
såg du hur blommorna	N	hai visto i fiori
lutade sig mot stenarna)	L	curvarsi verso i sassi)

Si chiudono i sassi invece che fiori o ali, al posto delle stelle si spengono gli uccelli e i fiori. Il salto fra soggetto e verbo è di carattere fondamentalmente metonimico: segna il trapasso di una categoria di cose nella sua contigua, raffigura come scivolamento gravitazionale<sup>49</sup> verso il bassominerale-buio un collegamento di natura invece temporale

<sup>48a</sup> Possibile qui una citazione da Saffo (TH. REINACH-A.I. PUECH (edd.), *Alcée. Sapho*, Paris, Les Belles Lettres, 1960. Libro I, frammento 8, p. 200: « (Les colombes) sentent refroidir leur coeur et laissent tomber leurs ailes »).

<sup>49</sup> Cfr. una nota al frammento di *En natt vid horisonten* citato sopra « Skymningen trillar ned på gatan och slår sig » (« Il crepuscolo ruzzola giù in strada e si sfracella »).

e causale. Senza commercio sensuale<sup>50</sup>, con repulsione affascinata si osserva l'assestarsi, entro un meccanismo generalmente riconoscibile, di elementi non simbolici, ma invece altamente convenzionali e imprigionati nell'estensione data, che si sostituiscono senza riuscire a metamorfosi.

L'unica variante conservata per questo testo documenta il progetto di una lirica strettamente parallela che, con lo stesso andamento trocaico e l'identica struttura sintattica, descrivesse il movimento inverso nel senso di una vertiginosa 'gravitazione' verso l'alto molto più che di una dispersione. L'interesse di quest'abbozzo consiste essenzialmente nello scorcio che apre sulla poetica precoce di Ekelöf, impostata su una rigorosa combinatoria di elementi limitati, rappresentativi e 'costanti': forniti cioè di un contrario<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Forte carica emotiva riconosce invece nel testo S. MALMSTRÖM, *Om diktaren och språket*, in « Modersmålsläraernas förenings årsskrift » 1964, p. 112.

<sup>51</sup> Di 'costanti', con riferimenti precisi a Ozenfant (OZENFANT-JEANNERET (Le Corbusier), *La peinture moderne*, Paris 1927<sup>12</sup>, p. 150: « La constance de nostre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps ». P. 152: « L'esprit d'ordre a créé des signes... qui doivent non seulement signifier mais encore agir physiologiquement sur nos sens ». P. 164: « Purification du langage plastique. Le triage des formes et des couleurs en vue de créer un clavier de moyens expressifs nécessaire et suffisant (économie, intensité), clavier à réactions bien définies et aussi universelles que possible. ») parla in più luoghi il *Cahier I*, teorizzando la loro applicazione in letteratura, e quasi esclusivamente *Bilan. Paris 1929-30 (Tidiga mss., UUB)*. « Le vocabulaire du poète devrait se limiter à des mots constants. La poésie ne devrait employer que des idées constantes... Définition du "mot constant". 1) Mots exprimant des idées de nature élémentaire, qui pourrait être comprises (!) non seulement de tous les hommes, mais de tout être vivant. Mots qui sont en relation immédiate avec les conditions de la vie... Il est facile de reconnaître les constantes parce qu'ils (!) contiennent toujours un contraste (= contraire) qui est immanent dans le mot qui les exprime... Il y a certains mots qui n'ont pas précisément de contraste mais qui sont tout de même des constantes. Tels que ciel, horizon... Ou plutôt. Ce ne sont pas des constantes absolues, mais les éléments les plus éternels de la vie quotidienne... »

serie: dagen	serie: il giorno
stenar	sassi
blommor	fiori
gryning	alba
dimma	nebbia
moln	nuvole
dimma	nebbia
solen i växlande ögonblick	il sole in momenti variabili

Il serait prudent de limiter son vocabulaire à un certain nombre de mots... par exemple choisir en 100 ou 200. puis composer un certain nombre de poèmes seulement avec ça puis changer la (!) choix... Il faut distinguer d'abord entre les mots idée et les mots sentiments... idée: formes. rythme et mélodie absolue. goûts simples (sel, acide etc.). odeurs. touchers simples. Et tout d'abord naturellement des idées bien définies, terre à terre (statistique etc.). sentiments: couleurs. harmonies. goûts complexes (poésie d'un vin). parfums. *touchers compliqués*. Les poèmes composés de mots sentiments sont ceux qu'on est accoutumé à appeler de la "poésie". En composant un poème il faut surtout chercher des mots qui ont un sens précis bien fermé, les mots qui frappent ». (*Bilan* pp. 2-8). La lunga citazione è necessaria per illustrare il programma di ascesi eroica (influenzato evidentemente dalle dichiarazioni teoriche di Apollinaire, Valéry, Pound) che le liriche del primo nucleo, dense e chiuse fino alla soluzione estrema dei *carmina figurata* di *apoteos, kör, fanfar* (F. WERFEL, *Substantiv und Verbum*, in O.F. BEST, op. cit. p. 161: « Dichterischer Raum ist geometrisch gesprochen die Beziehung aller Punkte zu allen Punkten »), si sforzano di attuare. A queste nella stessa raccolta si affiancano testi improntati a tutt'altri modelli (Ekelöf dice in *Självsyn* di aver tenuto presenti soprattutto le *causeries* sognanti di Desnos, ma è almeno altrettanto evidente la derivazione dall'Apollinaire di *L'amour le dédain et l'espérance*). Anaforici, associativi, in movimento tendenzialmente illimitato: fondati su un meccanismo di assimilazione dell'eterogeneo (metaforico), se gli altri testi applicavano invece processi metonimici. Incapaci come gli altri di progresso e racconto; e forse in questo va cercata la traccia di Stravinskij, nel cui segno Ekelöf dichiara di aver composto la raccolta (T.W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, tr. it. Torino 1975<sup>6</sup>, pp. 159-61: Stravinskij elude l'identità del gesto musicale, non ne trae conseguenze). Questo secondo tipo presenta soluzioni formali naturalmente molto diverse: variazioni, crescendo, effetti evocativi, forti salti metaforici (soprattutto col genitivo), molti aggettivi, molti avverbi, molti astratti. « Mots-sentiments », nella formula di Ekelöf, e impronta simbolista.

material: svindel	materiale: vertigini
ögon	occhi
trianglar	triangoli
sätt: svårt negera orden, finna	sistemi: difficile negare le parole,
symboliska motsvarigheter	trovare corrispondenze
till det negativa, parallell	simboliche per il negati-
linje uppåt, parallell teknik	vo, linea parallela verso
och ordrytm <sup>52</sup>	l'alto, tecnica e ritmo
	paralleli

Resta qui sensibile, come non accade di solito, la carica simbolica e metaforica<sup>53</sup> (« tankar-fåglar, moln-panna »: « uccelli di pensieri, fronte di nuvole »). Ma una volta organizzato il testo è facile prevedere che sarebbero caduti sviluppi figurativi di questo tipo, esterni, o almeno marginali al sistema; che, come avviene nella musica, come teorizzava Pound<sup>54</sup>, come per gli expressionisti proclamava Hatvani<sup>55</sup>, « la forma sarebbe stata il contenuto ».

Che il processo di interpretazione dei fatti si configuri come intervento di organizzazione formale lo documenta il confronto fra un altro dei testi più caratteristici in spj — l'« Ode alla Corruzione » di Ekelöf<sup>56</sup> — e la sua unica

<sup>52</sup> Contenitore *Tidiga mss.*, alla UUB.

<sup>53</sup> Il processo di antropomorfizzazione verrà invece spinto al massimo nel naturismo panico (molto 'nordico') di *Dedikation*: i pesci parlano, la meteora sacrifica l'occhio (come Odino), i venti ricamano, il mare suona l'arpa, la luna ha ciocche d'argento. Metafore ardite fino al grottesco, per lo più al genitivo, immagini colorate e suggestive sottolineano il soggettivismo sfrenato di questa raccolta, dove l'io cavalca l'universo, regna sul « pugnale dell'abisso », sale di nuvola in nuvola (*Fossil inskrift*, « iscrizione fossile »).

<sup>54</sup> E. POUND, *How to Read*, in *Polite Essays*, Norfolk 1939, p. 167.

<sup>55</sup> P. HATVANI, *Versuch über den Expressionismus*, in O. F. BEST, (ed.), op. cit., pp. 68-9: « Man darf nicht sagen, daß der Expressionismus den Inhalt vor die Form stelle. Aber er macht auch die Form zum Inhalt.. Die Form wird beim Expressionismus zum Inhalt: sie macht einen bedeutungsvollen Schritt über sich selbst hinaus ».

<sup>56</sup> La citazione da Stagnelius è evidente, e dichiarata altrove apertamente.

variante inedita conservata. Una delle pochissime in assoluto sopravvissute di questo periodo. Questa stesura è impiantata sull'equivalenza, palesemente romantica, fra esaltazione erotica ed estasi vegetale sulla base di un trapasso organico dell'individuo, tramite lo 'sregolamento dei sensi', entro un sistema vivente più complesso e superiore.

Nattvard	Comunione
Vi har sovit lyckliga många timmar	Abbiamo dormito felici molte ore
Kropparna drömde stilla om vad som varit	Di quello che era stato sognavano i corpi in silenzio
En hand flyttade sig omedvetet längre ned på höften	Una mano si era spostata inconsciamente più giù sulla coscia
Ett bröst smög sig längre in i en annan hand	Un seno si era insinuato più dentro un'altra mano
Da var vi mycket vakna	Eravamo allora pienamente svegli
Varde natt	Sia fatta notte
« drömma länge tillsammans försvara varandras kropp från köld och ensamhet	« sognare insieme a lungo difendere i corpi l'uno dell'altro dal freddo e dalla solitudine
vara två i verkligheten vara två i nattens ärlighet (en)	essere due nella beatitudine/realtà essere due nella sincerità della notte
smeka varandras kropp med blod och sav som pulsen i björkarnas ådror	accarezzare l'uno il corpo dell'altro con sangue con linfa come il battito dentro le vene delle betulle
drömma länge tillsammans i framtidens skogar glädje och himmelslilja	sognare a lungo insieme nei boschi del futuro, gioia e giglio celeste
drömma sig in i varandra utanför tiden och för rum	sognare fino a entrare l'uno nell'altro fuori del tempo fuori dello spazio
drömma länge tillsammans... »	sognare insieme a lungo... »
Ingen kan störa vår ro	Nessuno può disturbare la nostra quiete
De osårbara <sup>57</sup>	Gli invulnerabili

<sup>57</sup> Nel contenitore *Tidiga mss.* alla UUB.

Il salto di maturità e di gusto storico nella versione pubblicata è impressionante:

*Katakombmålning. De dödas insigel brutet och deras karlek dechiffrerad i kryptogramernas kryptogram*      *Affresco in una catacomba. Rotto il sigillo dei morti e decifrato il loro amore nei crittogrammi delle crittogramme*

vara varandras likar värma varandras lik under kyskhetsens vackra kurva i evighetens vita marmor	essere l'uno il sosia dell'altro scaldare l'uno il cadavere dell'altro sotto la bella volta della castità nei marmi bianchi dell'eterno
gravstenen vars tryckande kyla dröjer kvar över drömmen som lukten över kvarlevorna eller en viskning <sup>58</sup> :	la pietra tombale e il suo gelo oppressivo che si attarda sul sogno come sugli avanzi l'odore o come un sussurro:
« ruttna länge tillsammans försvara varandras lik för fukt och frihet	« putrefarsi a lungo insieme difendere l'uno il cadavere dell'altro dall'umido e dalla libertà
vara två i saligheten, ligga stilla, tåligt och stilla	essere due in beatitudine, stesi immobili, con pazienza e in silenzio
slicka varandras lik med kyssar sakta som maskarna kryper i gömstället	leccare l'uno il cadavere dell'altro con baci lenti come strisciano i vermi a nascondersi
ruttna länge tillsammans i fjolårets lövhögar	putrefarsi insieme a lungo nei mucchi di foglie dell'anno passato
ruttna in i varandra utanför tiden	putrefarsi fino a entrare l'uno nell'altro fuori del tempo
ruttna länge tillsammans... »	putrefarsi insieme a lungo... »
kom snart till oss. Den medvetlöse.	vieni presto a trovarci. Inconscio.

La delimitazione dello spazio fonda la nuova densità strutturale. Il movimento lineare e aperto della prima ver-

<sup>58</sup> L'« odore sugli avanzi » è citazione dalla versione svedese del *Gilgameš* (K. TALLQVIST (tr.), *Gilgameš-eposet*, Stockholm 1945), uno dei testi più importanti nella formazione di Ekelöf. Lo stesso richiamo in *En dröm (verklig)* (OH; cfr. R. EKNER, *I den havandes liv*, Stockholm 1967, p. 76).

sione si ripiega su se stesso, istituendo una tensione quasi insostenibile. Di qui l'oppressione, l'ambiguità, la concentrazione figurativa. Tagliati gli sviluppi laterali, ricondotte su se stesse le fughe espansive. Aperture prospettiche radicalmente opposte in A10, verso l'alto, il luminoso, l'ampio, e in B7, che sprofonda invece nel buio e nell'angusto. Soppressi i movimenti unilaterali, che presuppongono iniziative autonome (*en hand... ett bröst...*), nell'esplorazione di una riflessività totale e chiusa. L'immedesimazione erotica diventa specularità logica ed esistenziale. Assai più del passaggio semantico orgasmo/dissoluzione mortuaria, di ovvia coerenza psicologica e sorretto in tutte le culture da robuste tradizioni metaforiche, va qui notato l'intervento quasi giocoso che instaura catene sonore e indaga sulle omonimie e sulle etimologie, fondate o popolari. /*Krypta*/, « cripta », costituisce per esempio l'anello semantico mancante fra *kryptogamernas kryptogram* e *katakomb* e comporta il *décor*: marmi volta pietra tombale. L'indugio ad assaporare termini tecnici e rari («crittogramma» e «crittogame») e a farli cozzare fra loro va ricondotto a uno dei procedimenti più caratteristici di quest'opera, qui ancora in embrione (cfr. anche, in *expansion*, la coppia *anemisk/arktisk*). L'invenzione cioè di serie per metà analitiche, per metà associative e sintetiche (neologismi, derivati, variazioni) che rotolano di verso in verso troppo rapide per essere colte in tutta la loro complessità, e quindi generano reazioni ipnotiche, allentamento dell'interesse semantico, assorbimento pressoché esclusivo nei percorsi del significante.

knäskålar, höftskålar, armleder	incavi per le ginocchia, incavi per l'anca, giunture
senfästen, kraftlinjesamlade punkter —	legamenti futuri, punti di raccolta per le linee di forza —
också förbroskningar, felläkningar	ma anche spappolamenti, disturbi malcurati,
sensträckningar, predestinerade frakturer... <sup>59</sup>	strappi futuri, fratture predestinate...

<sup>59</sup> *En julinatt* (« Notte di luglio », in NS).

*Stilla* è sfruttato, entro lo stesso verso, nei due significati di « immobile » e di « silenzioso »; l'alternanza *lik/likar* (« cadaveri » da *kroppar*, « corpi » nella prima versione, e « simili »), rappresenta l'opposizione e congiunzione fondamentale del testo, la meditazione sul dissolversi dell'identità. Uno sberleffo alla metafora religiosa da cui si sviluppa la prima versione (*Kristi lekamen*, « il corpo di Cristo », è come si sa la formula dell'eucaristia, *nattvard*) e alla tradizione filosofica (« corpo » come « simile », specchio, gemello dell'anima). Né la psicanalisi ne esce troppo meglio: le allusioni sono esplicite tanto in direzione junghiana (lo *τερὸς γάμος* di Animus e Anima) quando all'*Unbewußtes* di Freud. E tuttavia quella chiusa, con la novità radicale (nella versione pubblicata) di sostituire ai due principi individuali giustapposti e in sforzo di impossibile fusione un terzo principio, definito in negativo: né una coscienza, né l'altra, « qualcosa in mezzo e al di fuori »<sup>60</sup>, tiene conto dello sforzo, in Freud, di riconoscere nel dinamismo della psiche (e in particolare nella sessualità) la mescolanza dei principi polari, Eros e Thanatos. L'*Es* di Groddeck, che influenzò notoriamente l'ultimo Freud, è l'unione di psiche e di soma, di soggetto e oggetto<sup>61</sup>. L'« inconscio » di questa lirica è la manifestazione più precoce di una serie di realtà ultime negative, differenziali. L'« ir-reale », il « senza nome » il « senza senso », il « qualcosa d'altro »<sup>62</sup>; indagate nella dilatazione degli spazi fra un polo e l'altro della dialettica.

Come già in Mallarmé, l'avventura entro questi spazi « virtuali e mentali »<sup>63</sup> è all'inizio ricerca di identità. Co-

<sup>60</sup> *Den enskilde är död* (« E morto il singolo », in FS): « Ett tredje / någonting mitt emellan / ändå ett namnlöst utanför »: « Una terza cosa / qualcosa in mezzo / eppure senza nome e al di fuori ».

<sup>61</sup> Cfr. per esempio G. GRODDECK, *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, tr. it. *Il linguaggio dell'Es*, Milano 1975, p. 255.

<sup>62</sup> V. soprattutto *Absentia animi*, in NS.

<sup>63</sup> J. P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, p. 1488.

mune punto di partenza, l'« esercizio spirituale » di annientamento delle esperienze esterne, di riflessività e di chiusura; comune anche il simbolo, la finestra nera e specchiante<sup>64</sup>.

Il titolo originario (di spj) è *Una notte all'orizzonte*. Implica un tentativo di scavarsi una strada verso l'interno, verso il fondamento originario, la faccia lucida e bianca, il quadro nero e vuoto; una specie di ricerca di identità — chi sono? — per arrivare veramente a toccare il fondo. Mi è stata di stimolo l'arte astratta di quegli anni (anni Venti), neoplasticismo e simili, che voleva eliminare gli elementi 'rappresentativi' e chiarirsi con metodo le 'costanti' della pittura, ricominciare da capo<sup>65</sup>.

Ma in Mallarmé l'urto con il negativo, il ripiegamento conducono in piena coerenza dialettica a una trasparenza superiore; la traversata dell'anonimato induce metamorfosi, slancio, espansione e nuova padronanza « cartesiana »<sup>66</sup>. « Virage concret d'un moins-être à un plus-être, qui coïncide avec la conversion dynamique d'une chute en une élévation »<sup>67</sup>. Ekelöf si rivolta invece contro ogni hegelismo. Non

<sup>64</sup> J. P. RICHARD, *ivi*, p. 176: « C'est sur fond de nuit et de néant qu'il se réfléchit et se possède. Si, en plein jour, je m'accoude à une fenêtre close, je viserai derrière elle des arbres, des maisons et des rues, tout un paysage terrestre. Mais une fois la nuit tombée, la même fenêtre ne me renverra plus qu'une image, la mienne. Ainsi de Mallarmé: la disparition de l'être extérieur oblige l'élan personnel à se heurter imaginairement au négatif, à rebondir contre la viduité noire du monde, à revenir sur soi, et à réoccuper sa source ».

<sup>65</sup> G. EKELOF, *Kommentar: Ekelöf v. Eliot*, inedito, nel contenitore *Kommentarer* alla UUB: « Den ursprungliga titeln är « En natt vid horisonten ». Den innebär ett försök att borra sig inåt, till urgrunden, det blanka, vita ansiktet, den tomma svarta tavlan, ett slags personlighetsforskning — vem är jag? — för att nå ner till en grund. Ett incitament var dåtidens (20-talets) abstrakta konst, neoplasticismen o.d. som ville eliminera alla « föreställande » element och på ett metodiskt sätt klargöra för sig måleriets « konstanter », börja om. ». Cfr. naturalmente il concetto fenomenologico di ἐποχή (E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, tr. it. Torino 1973, vol. I, sez. II).

<sup>66</sup> G. POULET, *La distance intérieure*, Paris 1952, p. 337.

<sup>67</sup> J. P. RICHARD, *op. cit.*, p. 199.

la negazione è feconda e creatrice, ma l'esplorazione dello spazio compreso fra il termine posto e quello negato. Va presupposto, per capire la riduzione radicale del campo di indagine alla soggettività intesa come terreno di sensazioni e rappresentazioni, l'intero percorso del pensiero europeo 'negativo'<sup>68</sup>: la teoria della rappresentazione in Schopenhauer, che costringe all'abbandono delle forme a priori e dello stesso procedimento dialettico; il nichilismo e la convenzionalità che, in Nietzsche, fondano la formulazione logica del mondo; il baratro che Wittgenstein, tanto nel *Tractatus* quanto nelle *Ricerche*, indica invalicabile fra speculazione da un lato e « stati » e « fatti » dall'altro. « Gli oggetti posso solo nominarli. I segni ne sono rappresentanti. Posso solo *dirne*, non *dirli* »<sup>69</sup>. E ancora: « Ist die Erde in unserm Kopf? Oder stehen wir auf der Erde? »<sup>69a</sup>.

Il problema del significato si pone quindi, nell'impossibilità di dire 'che cosa' il mondo sia — quel mondo che era venuto a restringersi intorno al complesso delle esperienze e delle capacità linguistiche (« Io sono il mio mondo (microcosmo) »)<sup>70</sup> — come problema di senso: indagine sul funzionamento del pensiero, sulle possibilità combinatorie e ordinatrici della lingua. La « composizione pura » teorizzata da Kandinsky<sup>71</sup> produce « forme » che unificano in una rete dinamica di rapporti e trasformano i materiali linguistici. Esattamente come Kandinsky, Ekelöf vede coincidere 'grande realismo' e 'grande astrazione'<sup>72</sup> come

<sup>68</sup> Cfr. per esempio M. CACCIARI, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano 1978<sup>4</sup>.

<sup>69</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus cit.*, 3.221, p. 14.

<sup>69a</sup> M. HEIDEGGER, *Was heißt Denken?* Tübingen 1954, p. 17.

<sup>70</sup> L. WITTGENSTEIN, *ivi*, 5.63, p. 64. Sarebbe bastato anche ricordare LEIBNIZ (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris s.a. [ma 1903], p. 393): « La vérité des choses sensibles se justifie par leur liaison, qui dépend des vérités intellectuelles... ».

<sup>71</sup> W. KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte*, in *op. cit.*, pp. 100 sgg.

<sup>72</sup> W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma*, in *op. cit.*, I, pp. 122 sgg. Si confrontino le citazioni dagli inediti di Ekelöf che seguono, tratte tutte da annotazioni databili fra il 1930 e il 1933, con i due grandi saggi di Kandinsky.

estremi nello stesso processo sintattico, contrazione e dilatazione:

La religione è rozza e pesante. Esiste una spiritualità più profonda, una musica superiore. Questo è il dominio delle consonanti, sassi e perle di vetro. La poesia non è in grado di rendere la realtà così com'è, ma può dare orecchie memori del suono delle vocali soprasensibili<sup>73</sup>.

A fare dell'arte arte è soltanto la presentazione... Ogni elemento, un numero, una figura geometrica, ha una sua bellezza... che quanto chiamiamo bellezza sia un concetto empirico è indubbio.

Basta con i colori crudi e urlanti. La cosa fondamentale è la composizione.

L'arte sensuale pura è il livello massimo di astrazione cui si può giungere dopo l'arte del pensiero pura, la matematica<sup>74</sup>.

La matematica è la scienza dell'assoluto. Di tutti i concetti usati in matematica non ce n'è uno, per quanto sappia io, che esista nel senso filosofico della parola. Un triangolo è per definizione impossibile come fatto concreto: ma può essere concepito<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> G. EKELÖF, *Berlin 1933*, in *Tidiga mss.* alla UUB: « Religionen är tung och grov. Det finns en djupare andlighet, en högre musik än denna. Här råder konsonanterna, stenarna, glaspärlorna; poesin kan inte ge verkligheten som den är utan öron som minns de översinnliga vokalernas klang ».

<sup>74</sup> G. EKELÖF, *Cahier 1*: « Det som gör konst till konst är alltså endast presentationen. ... Varje ting, en siffra, en geometrisk figur, har sin skönhet... att det som vi kalla skönhet är ett empiriskt begrepp, därom råder inte någon tvivel ».

« Vi har nog av råa tjutande färger. Det är kompositionen som är viktigast ».

« Ren sinneskonst är det mest abstrakta vi kunna nå näst ren tankekonst, matematik... ».

<sup>75</sup> G. EKELÖF, *Encheiridion, I boken*, in *Tidiga mss.*: « Matematiken är vetenskapen om det absoluta. Av alla de begrepp som användas i matematiken finns det så vitt jag vet inte ett som existerar i ordets filosofiska mening. En triangel är enligt definitionen omöjlig att uppta... men, invänder någon, den går att tänkas ».

In spj il processo di percezione del mondo è descritto forzando fino all'inverosimile i due meccanismi fondamentali dell'associazione (scoperta delle affinità funzionali) e dell'analisi (esplorazione delle differenze). Altri frammenti più o meno contemporanei, e soprattutto il « dramma astratto » *Una notte all'orizzonte* (incompiuto, pubblicato solo nel 1962) inaugurano lo sforzo ancora più ambizioso di percorrere e violare i confini del senso<sup>75a</sup>.

La metafora della coscienza come luogo mentale ricorre ostinatamente presso la filosofia e le psicologie del primo Novecento. *Gestalt* e Freud<sup>76</sup>; Whitehead<sup>77</sup>; James<sup>78</sup>.

<sup>75a</sup> Uso qui « senso » in accezione non logica, e neppure linguistica, ma specificamente fenomenologica. Cfr. E. HUSSERL, *Ideen...* cit., I, p. 289: « Per contenuto (di coscienza) intendiamo il 'senso' nel quale e per mezzo del quale la coscienza si riferisce ad un elemento oggettivo come 'suo' »; p. 295: « Il senso non è un'essenza concreta nello stato complessivo del noema, ma una specie di forma astratta che inabita in esso ». Nella pratica di Ekelöf, è possibile distinguere nettamente fra l'uso di *mena* e *mening* (« significare » e « senso »), che vanno appunto intesi in quest'accezione, e di *betyda* (« voler dire »), che si riferisce invece al significato linguistico e che prevale gradualmente nella seconda fase.

<sup>76</sup> Fin dall'*Interpretazione* dei sogni Freud descrive una topografia della coscienza, e a relazioni spaziali si riferisce l'intera sua terminologia per i sistemi psichici. Cfr. J. LAPLANCHE-J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, tr. it. Bari 1973, I, p. 109: « La collocazione topica della coscienza non è priva di difficoltà: se nel *Progetto* essa è situata 'nei livelli superiori' del sistema, presto la sua congiunzione intima con la percezione indurrà Freud a porla alla periferia fra il mondo esterno e i sistemi mnestici... ». Quanto alla psicologia della *Gestalt*, penso soprattutto alla teoria del campo (W. KÖHLER, *Gestalt Psychology*, tr. it., Milano 1973, pp. 99 sgg.).

<sup>77</sup> A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, Cambridge 1929, *Part IV: The Theory of Extension*.

Cfr. anche gli esperimenti di CLAPARÈDE (*Note sur la localisation du moi*, in « *Archive de Psychologie* », 1924, 19, pp. 172-182). Solo a partire dal 1955, con Kelly, « un individuo non è più caratterizzato dal posto che occupa in un sistema a dimensioni, ma da un insieme di *constructs*, concetti » (P. FRAISSE-J. PIAGET, *Trattato...* cit., V, *Motivazione, emozione e personalità*, p. 313).

<sup>78</sup> W. JAMES, *The Consciousness of Self*, in *The Principles of Psychology*, London 1891, I, pp. 291 sgg.







La Naissance  
 Et de nouveau la Séclusion. Et de nouveau  
 L'Agonie  
 Le tout, différents aspects d'une Mort  
 en suspens<sup>97</sup>

Che comportamenti anticipazione della morte, lo sforzo di comprensione totale, è concetto vicinissimo a Heidegger<sup>98</sup>, piuttosto che a Rilke<sup>99</sup>. Di nuovo a Heidegger, ma forse più ancora a Kierkegaard, fa pensare l'angoscia della minaccia continua che s'interrompa (con un suono letteralmente lacerante, e tuttavia liberatorio)<sup>100</sup> la circolarità esistenziale.

L'attesa di un'esplosione e di un crollo definitivi, la dipendenza dalla morte sono intollerabilmente oppressive. Tornano ad affollarsi descrizioni di soffocamento, incubi claustrofobici.

Du vänder dig...	Ti volti...
andas in Mörkret, himlens mel-	inali così profondamente il Buio,
lanrum, så djupt	spazio in mezzo del cielo,
att i ett gasmoln Lusten åter	che si riaccende in una nuvola
tänds, eller att jaget	di gas la Lussuria, o che

<sup>97</sup> Ivi, p. 139, *Synopsis*.

<sup>98</sup> Si veda per esempio M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen 1927, tr. it., Milano 1970<sup>11</sup>, p. 359: « Nel momento preciso in cui l'Esserci « esiste » in modo tale che in esso non manchi più nulla, esso è anche giunto al suo non-Esserci-più. L'eliminazione della mancanza di essere importa l'annichilimento del suo essere. Fin che l'Esserci è come ente, non ha ancora raggiunto la propria « totalità »; ma una volta che l'abbia raggiunta, tale raggiungimento importa la perdita assoluta dell'essere-nel-mondo. Da allora non è più esperibile come ente ».

<sup>99</sup> Si può tenere un conto relativo della dichiarazione di Ekelöf (in una lettera del 1967 a Lindegren, cit. in *En självbiografi*, Stockholm 1971, p. 272) di non aver « letto veramente » di Rilke che il *Malte*. Ma soprattutto, la redenzione del vissuto attraverso la riappropriazione della morte ha in Rilke carattere attivo, di autentica asceti rituale per una pienezza soggettiva.

<sup>100</sup> La suoneria del telefono: soluzione anch'essa molto datata, di sapore futurista.

svimmar så djupt att det väcker	perde i sensi l'io tanto a fondo da
ur Skräcken av icke-jag... <sup>101</sup>	med ett ryck dal Terrore del non-io...

I detta rum kan vi alltså möjligen inträda, men inte förbli, därför att hela handlingen går i en cirkel. Rummet föder ett rum, som föder ett rum, som föder ett rum och så vidare i cirkel, ja i spiral, men i en spiral på blott en nivå. Högt eller lågt? Om vi är klädda i dykardräkt eller flygardräkt spelar ingen roll. Vart och ett av dessa rum är ändå den tryck-kammare som föregår oändligheten. Att oändligheten är orimlig och inte existerar spelar ingen roll. Varje rum är en tryck-kammare. De följer på varandra, läns pumpade och med många atmosfärers vattentryck, luftförtunnade och komprimerade (...) Detta skeende, detta följande, denna löpande hund är en enda, kontinuerlig handling utan huvud eller svans, utan subjekt. Den svävar, den oscillerar i rymden, men den har inte något jag och alltså ingen tyngd<sup>102</sup>.

In questa stanza è possibile entrare, ma impossibile rimanere, perché l'azione si svolge in circolo. La stanza genera una stanza, che genera una stanza, che genera una stanza e così via in circolo, anzi in spirale, ma spirale a un solo livello. In alto, in basso? Che importa se ci si vesta da palombari o da aviatori. Ognuna di queste stanze è la camera di compressione che precede l'infinito. Che importa se l'infinito è improbabile o non esiste. Ogni stanza è una camera di compressione. Si susseguono l'un l'altra, con vuoto pneumatico e pressione d'acqua di molte atmosfere, con aria rarefatta e compressa (...) Questo accadere, questo susseguirsi, questo scorrere è un'unica azione continuata, senza capo né coda e senza soggetto. Va ondeggiando e oscillando nello spazio, ma non ha io e quindi non ha peso.

Raffigurare la riflessione sull'infinito come una serie illimitata di spazi concentrici, scatole cinesi o bambole russe, è un espediente tipicamente neomanieristico<sup>103</sup>; pri-

<sup>101</sup> *Adlocutiones δύο, α In Fortitudinem* (Envh p. 125). Si confronti il motivo del respirare talmente a fondo da perdere la coscienza con *choros* e *apoteos* in spj e con un frammento inedito. Va notato che *choros* e *apoteos* sono *technopaegnia* alla maniera di Apollinaire: rappresentano cioè anche graficamente l'espansione e l'annullamento.

<sup>102</sup> Envh., pp. 146-7.

<sup>103</sup> I labirinti, i giochi di specchi, le fughe prospettiche del Manierismo creano come si sa spazi illusori, potenzialmente senza

vilegiato per esempio da Magritte nelle arti figurative, familiare alla grafica pubblicitaria degli anni Venti e Trenta<sup>104</sup>. Altrettanto riconoscibile e datato l'indugio su una serie di termini tecnici (camere a compressione, atmosfere, vuoto pneumatico; e le metafore tratte dal principio del film, ruota dentata e celluloidi perforata). Il motivo del palombaro, sempre con caratteristiche fetali<sup>105</sup>, torna in una serie di testi intermedi e si sviluppa trionfalmente, come Odisseo, nell'ultimo libro<sup>106</sup>. Ancora, il circolo o la spirale in piano che descrive il movimento dell'identificazione ripete, come insegnava a fare Klee<sup>107</sup>, i percorsi della progressione biologica; ma trent'anni dopo il circolo o spirale si riproduce ironicamente come ellisse ovoidale interrotta, in *Humpty Dumpty*. Il fraseggio è lo stesso:

Skalet förutsätts ju i noderna	I poli presupporrebbero un guscio
men det finns inget skal	ma il guscio non c'è
och alltså inget ägg	e quindi non c'è l'uovo
... det finns inte något jag! <sup>108</sup>	... non c'è un io!

fine ma anche fluidi, in trasformazione (cfr. per esempio G. R. HOCHE, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959 e A. HAUSER, *Der Manierismus*, tr. it., Torino 1965).

<sup>104</sup> Lo sdoppiamento della rappresentazione, studiato da M. FOUCAULT in van Eyck e Velázquez (*Les mots et les choses*, Paris 1966, pp. 19-41), dà origine in letteratura alla tecnica che Gide chiama *mise en abyme* e che si ispira dichiaratamente a certe allucinanti etichette dell'epoca (M. LEIRIS, *L'Age d'homme*, A. HUXLEY, *Point Counter Point*). Cfr. il bel saggio di L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris 1977.

<sup>105</sup> B. LANDGREN (*Ensamheten, döden och drömmarna*, Uppsala 1971, pp. 83 sgg., pp. 276 sgg.) riscontra molto giustamente in *Dykaren i drömmen* lo stesso simbolismo materno che si manifesta con evidenza in spj e in Envh. Tuttavia non è certo sufficiente interpretare in senso freudiano i molti testi che in Ekelöf parlano di nascita, di nostalgia prenatale e di morte come ritorno nell'utero. Si tratta invece di piani simbolici ulteriori che descrivono come formazione e dissoluzione di un organismo il funzionamento della coscienza individuale e di quella storica.

<sup>106</sup> *Dykaren i drömmen* (« Chi si è tuffato nel sogno »), in VtU.

<sup>107</sup> P. KLEE, *Unendliche Naturgeschichte*, tr. it. in *Teoria della forma e figurazione*, II, Milano 1976<sup>2</sup>.

<sup>108</sup> *Humpty Dumpty*, in OI. Per la versione del testo e per un

Ma raffigurare la riflessione sull'infinito come percorso attraverso una serie illimitata di spazi concentrici è anche e soprattutto uno studio sul funzionamento del pensiero e del linguaggio. L'immaginario viene colto a riprodurre il sistema di crescita organica, di movimento continuo entro equilibri e relazioni infinitamente complessi, che riconoscono nei fatti del mondo (in un momento epistemologico unificante) fisiologia, psicologia e fisica contemporanee<sup>109</sup>. Conoscenza è l'esperienza articolata di una totalità di rapporti fra fenomeni altrimenti inafferrabili o dubbi come inafferrabile e dubbia è la stessa coscienza<sup>109a</sup>. La lingua, e poi il testo, descrivono, mimano o violentano l'atteggiarsi della realtà percepito come fondamentale, dalla chiusura ciclica allo slancio disimmetrico e centrifugo.

La concezione del mondo come creatura vivente va ricondotta in Occidente, come si sa, al *Timeo*<sup>109b</sup>; si prolunga per vie neoplatoniche e di *anima mundi* fino al Rinascimento, e poi a Newton e Shaftesbury, per confluire nella filosofia della natura di Schelling, dove « il vecchio mito cosmologico assurge alla dignità di sistema metafisico »<sup>110</sup>. Per

primo commento, v. il mio saggio *L'alto, il basso, la seppia e la spirale. Studio sulle varianti a due liriche di G. E.*, in « A.I.O.N.-N » 1977. L'io come polo-io (*Ichpol*) è un concetto di Husserl (*Ideen...* cit., II, pp. 494 sgg.) che riprende esplicitamente il *cogito* di Descartes. Su quel *cogito* Ekelöf fioretta in continuazione.

<sup>109</sup> Cfr. per esempio A. N. WHITEHEAD, *Science and the Modern World*, London 1926, cap. IX: *Science and Philosophical Thought*.

<sup>109a</sup> A. J. AYER (*The Concept of a Person*, in *The Concept of a Person and Other Essays*, London 1963, pp. 82 sgg.) mostra la circolarità disperante delle argomentazioni per una teoria della personalità, da Hume in poi.

<sup>109b</sup> Se si vuole tralasciare l'ilozoismo dei presocratici (cfr. per esempio G. S. KIRK-J.E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge 1962).

<sup>110</sup> Per l'intera questione, v. almeno testi fondamentali come A. O. LOVEJOY, *The Great Chain of Being*, Cambridge 1936 e M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford 1969<sup>2</sup>. La citazione è tratta dal libro di Abrams, tr. it. Bologna 1976, p. 296.

vie parzialmente diverse, Epicuro, Leibniz, Swedenborg e Bergson, Ekelöf deve essere giunto alle riflessioni inedite che negano — in piena coerenza del resto con i risultati della chimica e della fisica — le barriere meccanicistiche fra realtà inorganica e organica. Il processo di trasformazione (la 'vita', se passivo, nella formulazione di Ekelöf; il lavoro se attivo) è fundamentalmente unitario, travolge per vie più o meno osservabili, più o meno rapide, sassi, vegetali, generazioni umane<sup>111</sup>, si svolge secondo movimenti alternativi e complementari di contrazione e di dilatazione<sup>112</sup>. Gli stessi impulsi che abbiamo visto all'opera nell'organizzazione tematica e formale delle liriche in spj.

Quasi contemporaneamente, a Copenaghen, prende forma la teoria dell'orgasmo di Reich<sup>113</sup>, che riconosce nelle identiche funzioni biologiche fondamentali, espansione e contrazione, uno schema dinamico che si ripete negli organismi viventi, dal protozoo all'uomo, condiziona i meccanismi di aggregazione sociale, contagia (sotto forma di energia) l'atmosfera e il mondo inorganico, si propaga per l'universo. Certi passi di Reich presentano con l'opera di Ekelöf analogie impressionanti<sup>114</sup>.

<sup>111</sup> *Cahier I*: «Eftersom dessa ting utvecklas måste vi alltså sluta oss till att de leva, det vill säga att de inte bara ha kroppsligt liv utan även själsligt och att alltså en sten lever. Dess själ är kanske oändligt mycket långsammare än vår men den lever». («Dal momento che queste cose subiscono uno sviluppo dobbiamo concluderle che sono vive, che cioè non hanno soltanto una vita corporea ma anche spirituale, e che quindi anche un sasso è vivo. Ha forse un'anima infinitamente più lenta della nostra, ma è vivo»).

<sup>112</sup> *Ivi*: «Naturen tycks ha satt två stora lagar i strid mot varandra. Tyngdkraften och horror vacui» («A quanto pare, la natura ha posto in contrasto fra loro le due grandi leggi della forza di gravità e dell'*horror vacui*»). «Det förefaller mig som om jordens värme måste stå i något förhållande till gravitationens (tyngd) kraften» («Ho idea che ci siano rapporti fra la gravitazione (forza di gravità) e il calore terrestre»).

<sup>113</sup> I risultati delle ricerche di Reich vennero pubblicati nel 1934 sulla «Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie» di Copenaghen.

<sup>114</sup> V. per esempio W. REICH, *La funzione dell'orgasmo*, tr. it. Milano 1969<sup>2</sup>, p. 303: «Il processo vitale, in particolar modo la respi-

Ma soprattutto negli scritti pedagogici di Klee lo schema dinamico naturale è affrontato in termini di ritmo, di analisi della percezione, di composizione. Il principio del moto e quello della stasi, la spirale e il punto vengono esplorati come «energie primarie della figurazione»<sup>115</sup>, capaci di plasmare e di articolare la forma.

Lo scetticismo semantico che accomuna 'metodicamente', nel Novecento, linguistica, logica e teorie dell'arte intorno all'inconoscibilità del reale pone il problema del significato (si è già visto) innanzi tutto come problema di senso. Lo sforzo cubista di rintracciare e riformulare le infinite leggi di relazioni fra fenomeni cede, in un mondo 'senza oggetti'<sup>116</sup>, al tentativo di definire, «abitandolo»<sup>117</sup>, la struttura del pensiero; a percorrerne il dominio lessicale, immagini mentali e 'costanti', a studiarne le regole di funzionamento. Sul piano intellettuale si ripropongono

---

razione, può dunque essere inteso come un costante stato di pulsazione in cui l'organismo continua ad oscillare — come un pendolo — tra espansione vagale (espirazione) e contrazione simpatica (inspirazione). Nel fare queste considerazioni teoriche avevo in mente il comportamento ritmico di una medusa o di un cuore». Cfr., a proposito della medusa, il mio articolo precedente su Ekelöf (*L'alto, il basso, la seppia e la spirale*, cit. p. 188). Ancora: «Le ricerche sulla materia vivente hanno superato i limiti della psicologia del profondo e della fisiologia; hanno condotto in un territorio biologico ancora inesplorato. Il tema della sessualità è diventato tutt'uno con quello della «materia vivente». Esso ha aperto una nuova via per affrontare il problema della biogenesi. La psicologia è diventata biofisica, e una autentica scienza naturale sperimentale» (p. 387).

<sup>115</sup> P. KLEE, op. cit., II, p. 25 e altrove.

<sup>116</sup> P. MONDRIAN scrive nel 1917 (cit. in W. SYPHER, op. cit., p. 321): «The life of cultivated men in our time is gradually being divorced from natural objects and is becoming more and more an abstract existence». Cfr. naturalmente anche L. WITTGENSTEIN, *Tractatus* cit., 6.375: «Come v'è solo una necessità logica, così pure c'è solo una impossibilità logica».

<sup>117</sup> J. THURLEY, *The Ironic Harvest. English Poetry in the Twentieth Century*, London 1974, p. 16. Cfr. anche J. M. COHEN, *Poetry of This Age: 1908-1965*, London 1966<sup>2</sup>, p. 55 e altrove.

con forza le analogie organiche<sup>118</sup>: la 'sintassi' del pensiero lascia riconoscere il movimento di dilatazione e quello di contrazione. La stessa tendenza alla spirale-associazione-sviluppo e la stessa gravitazione verso il punto-densità-sintesi che si era creduto di poter studiare in natura governano il lavoro dell'immaginario:

È intuitiva l'intuizione? Mi immagino il costituirsi di un'idea nello stesso modo in cui due cellule ne sviluppano una terza, la cellula risultante; o all'opposto due cellule si fondono per farne risultare una terza.

La poesia è esattamente la relazione di tensione fra parole, fra versi, fra significati. Ho imparato a scrivere realmente come un bambino impara a leggere: B-A diventa (straordinario) BA.

Determinanti per l'intero sviluppo delle arti sono due forze fondamentali: la spinta all'astrazione e la spinta alla concrezione<sup>119</sup>.

Poétiquement concret et abstrait sont presque la même chose, le premier seulement un peu plus lourd que l'autre<sup>119a</sup>.

<sup>118</sup> V. I. A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination*, London, 1934, p. 52; C. BROOKS, *Irony and 'Ironic' Poetry*, in « College English » IX (1948), pp. 231-2 (cit. in M. H. ABRAMS, op. cit., p. 349).

<sup>119</sup> G. EKELÖF, *Tidiga mss.* alla UUB: « är intuitionen intuitiv? jag föreställer mig att en tanke bildas på det sättet att två celler antingen bilda en tredje — slutledningscell — eller också att två celler smälter ihop till en slutledningscell ». *En outsiders väg*, in *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963<sup>4</sup>, p. 174: « Och poesi är just detta spänningsförhållande — mellan orden, mellan raderna, mellan betydelseerna. Jag har faktiskt lärt mig skriva som ett barn lär sig läsa: B-A blir — märkvärdigt nog — BA. » L'esempio addotto da Ekelöf trova una curiosa corrispondenza in Freud (nel *Caso clinico di Dora*: « È regola della tecnica psicanalitica che attraverso la contiguità, la vicinanza temporale delle associazioni, si manifesti una connessione interiore ancora nascosta, esattamente come nella scrittura, se le lettere a e b sono collocate l'una vicina a l'altra, significa che con esse si deve costruire la sillaba ab »). *Konsten och livet*, in « BLM » 1934, 10, p. 58: « Bestämmande för konstens hela utveckling är två grundväsentliga krafter: driften till abstraktion och driften till konkretion ».

<sup>119a</sup> *Bilan. Paris 1929-30*, in *Tidiga mss.*

Una poesia che s'immedesima nel processo di raffigurazione mentale, rievocato a volte, come fa qui Ekelöf e come fa Benn<sup>120</sup>, in termini fortemente fisiologici, altre volte descritto come « intelligenza affilata dell'immaginazione »<sup>121</sup> o come trasparenza così grande « che la poesia si fa invisibile »<sup>122</sup> costituisce un genere riconosciuto e definibile, da Valéry a Wallace Stevens<sup>123</sup>, passando naturalmente per Eliot. A Valéry Ekelöf deve certo impulsi ad avviarsi per la sua caratteristica esplorazione dal vuoto mentale: i limiti del senso, l'*absentia animi*<sup>124</sup>. Come Stevens, si esercita a praticare una « descrizione senza spazio » e senza garanzie logiche, fondata sull'« abgrundiger Grund » del Nulla heideggeriano<sup>124a</sup>:

It is a sense  
To which we refer experience, a knowledge  
Incognito, the column in the desert  
On which the dove alights. Description is composed of a sight  
Indifferent to the eye<sup>124b</sup>.

<sup>120</sup> Di « beleibte Spermatozoen auf Widerruf mit Begriffsparoxysmen » parla per esempio G. BENN in *Akademie-Rede (Essays. Reden. Vorträge. Gesammelte Werke in vier Bänden*, Wiesbaden 1959, I, p. 435). Cfr. inoltre pp. 436-7.

<sup>121</sup> W. STEVENS, *Imagination as Value in The Necessary Angel*, New York 1957, p. 140: « the acute intelligence of the imagination ».

<sup>122</sup> T. S. ELIOT, *The Modern Mind*, in *The Use of Poetry and the Use of criticism*, London, 1952<sup>2</sup>, p. 138: « a poetry so transparent that we should not see the poetry ».

<sup>123</sup> Si veda per esempio P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, in *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1957, p. 1336: « A mon avis, la plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion, tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manoeuvre ». W. STEVENS, *Of Modern Poetry* (« The poem of the mind is the act of finding/What will suffice », in *Collected Poems*, New York 1965, p. 239). Cfr. anche *The Ultimate Poem is Abstract*, ivi, p. 356.

<sup>124</sup> Cfr. J. M. COHEN, op. cit., p. 55: « For Valéry... absence of a remembered object, if sufficiently dwelt on, almost evokes its presence, and reality borders closely on dream... His is a poetry of disappearances, in which the natural objects observed and chosen as symbols dissolve into an interplay of thought and feeling ».

<sup>124a</sup> M. HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?*

<sup>124b</sup> W. STEVENS, op. cit., p. 339: *Description without Place*.

Si sono indicati i modelli della sua poesia astratta in tradizioni speculative molto diverse rifacendosi in parte a indicazioni dello stesso Ekelöf: le *Upaniṣad*, i libri profetici della Bibbia, Lao-tse, le *sutra* buddiste<sup>125</sup>. Per attenzione a motivi orientali, citazioni specifiche; per desiderio di sviare l'accostamento ricorrente con l'Eliot dei *Quartets*; per programmatica avversione alla dialettica occidentale nelle liriche del « né né, né né ma qualcosa d'altro »: *Absentia animi, Il gimnosofista* (NS). E certo quei testi vanno letti almeno sullo sfondo della *Bṛhad-āraṇyaka Upaniṣad*<sup>126</sup>:

He said: « That which is above the sky, that which is beneath the earth, that which is between these two, sky and earth, that which the people call the past, the present and the future, across space is that woven like warp or woof. Across what is space woven like warp and woof? ».

He said: « That, O Gārgi, the knowers of *Brahman* call the Imperishable. It is neither gross nor fine, neither short nor long, neither glowing red (like fire) nor adhesive (like water). (It is) neither shadow nor darkness, neither air nor space, unattached, without taste, without smell, without eyes, without ears, without voice, without mind, without radiance, without breath, without a mouth, without measure, having no within and no without. It eats nothing and no one eats it ».

Ma pure, l'esplorazione della negatività e della differenza costituisce notoriamente una delle linee più importanti del pensiero europeo fra le due guerre. Ekelöf svolge costantemente un attacco alle categorie occidentali passando attraverso l'esasperazione di quelle stesse categorie. Nel caso dello hegelismo, per esempio (*Kategorier*), la suddivisione dialettica spinta all'infinito sfocia in un atomismo inconciliabile con un'epistemologia fondata sulle relazioni

<sup>125</sup> V.B. LANDGREN, op. cit., pp. 36 sgg.; K. ESPMARK, *Ekelöf och Eliot. En studie kring 'Färjesång'*, in « BLM », 28 (1959), 8, pp. 683-690; M. L. RAMNEFALK, *Tre lärodiktare. Studier i Harry Martinsons, Gunnar Ekelöfs och Karl Vennbergs lyrik*, s. 1. 1974, pp. 149 sgg.

<sup>126</sup> Cito da S. RADHAKRISHNAN (ed.), *The Principal Upaniṣads*, London 1968<sup>2</sup>, pp. 231-2: *Bṛhad-āraṇyaka Upaniṣad* III, 8, 7-8.

e sugli insiemi, entro cui gli elementi minimi sono pressoché irrilevanti. Ma soprattutto lo schema compositivo, l'argomentazione e il trattamento formale rinviano a modelli occidentali: Orazio e Lucrezio, la grande tradizione tedesca di poesia filosofica fino a Rilke, la « scuola intellettualistica »<sup>127</sup> inglese, la lirica astratta delle avanguardie in Francia, la *comédie intellectuelle* di Valéry ma almeno altrettanto gli illuministi<sup>128</sup>; Kavafis e Seferis, che ragionano sui brandelli del pensiero classico e Eliot, il più noto « puntellatore di rovine ».

Tutta la questione delle fonti e del genere è stata in realtà, per questa serie, impostata male. E la cosa è tanto più grave in quanto alla linea speculativa appartengono testi fra i più originali e profondi di Ekelöf, e in quanto il tipo stesso appare straordinariamente avanzato: non poesia didattica<sup>129</sup> né confessione o proclama, ma invece esperimento che affida a soluzioni apertamente formali i nodi teorici più impegnativi dell'epoca, il problema dell'identità, la consistenza del mondo, la storia.

Le prime prove di lirica filosofica, se si eccettuano le « massime », fra l'aforisma e lo *haiku*, sperimentate in

<sup>127</sup> La definizione è di Empson e di Thurley (G. THURLEY, op. cit., p. 2).

<sup>128</sup> In un programma giovanile rimasto inedito, Ekelöf teorizza quattro possibilità per una poesia di « filosofia morale ». *Cahier 1*: « 1) Dialoger mellan personer med klassiska namn ev. dialogiserade monolog. 2) maximformat. 3) Korta kapitel à la Montesquieu el. Voltaire. 4) Sutraformade psalmaktiga stycken men oändligt myckert mer prosaiska än psalmer och sålunda oändligt mycket mer poetiska » (« 1) Dialoghi fra personaggi con nomi classici; eventualmente monologhi dialogizzati; 2) il formato massima; 3) capitoli brevi del genere Montesquieu o Voltaire; 4) testi arieggianti i salmi, in forma di *sutra*, ma infinitamente più prosaici dei salmi e quindi infinitamente più poetici »).

<sup>129</sup> Le categorie proposte da M. L. RAMNEFALK (op. cit. pp. 11 sgg. e 138 sgg) sono estremamente scolastiche e non aiutano affatto a capire la specificità di questa produzione. Cfr. anche la recensione di I. ALGULIN in « Samlaren » 1975.

Envh<sup>130</sup>, si fanno già nella ditirambica *Dedikation* (1934, «Dedica»), raccolta che scopre Rimbaud e pasticcia, questa sì, con modi surrealisti<sup>131</sup>, se pure in via episodica. Versi sciolti irregolari (Valéry?), *enjambements* dovunque, allitterazioni.

Oändligt sammansatt föds människan	Infinitamente composito nasce l'uomo
Ur nattens skri, ett levande sigill	dall'urlo della notte, sigillo vivo
Som skyddar dunkla minnen, dolda plågor	che protegge ricordi torbidi, fere nate nascoste
För omedvetenhetens klara dag.	dal giorno luminoso dell'inconscio.
En härva full av sjukdom, full av hätskhet,	Groviglio di rancore, di malattia, nodo gordiano insoluto di destini
En olöst gordisk knut av drömda öden	sognati,
Förblir hon träl åt en kaldeisk konung	resta lo schiavo di un re caldeo che pretende prodigi e piramidi.
Som fordrar underverk och pyramider ...	

Och solnedgången brinner och förkolnar	E brucia il tramondo a carbonizzare
Vid sömnens rand där löftesstjärnan strålar	al margine del sonno, dove, dall'obelisco della notte,
Från nattens obelisk, en fjärran gnista	brilla la stella della promessa, una scintilla lontana
Som tänder glädjens bål bland byggets trälar...	che accende il rogo di gioia fra gli schiavi del cantiere.

<sup>130</sup> Vedi un passo teorico inedito, in *Tidiga mss.* (UUB): «Maximen är ett intellektuellt poem. Jag har samlat... maximer, inte av den sorten som äro sanna, men av den som äro så svåra att de lära tanken att igenkänna sig själv efter ett varv runt cirkeln. För att krydda det hela har jag blandat dem med vad jag med Apollinaire skulle vilja kalla *chantres...*» («La massima è un testo poetico intellettuale. Ho raccolto... massime, non del tipo che risponde a verità, ma del tipo di tale difficoltà da insegnare al pensiero a riconoscere se stesso dopo aver descritto un giro in circolo. Per insaporire maggiormente la cosa vi ho mescolato quelli che vorrei chiamare insieme ad Apollinaire *chantres...*»). Cfr. in particolare, in spj 1962, pp. 170-71.

<sup>131</sup> Oltre ai dati interni alla raccolta, cfr. lo stesso EKELÖF in *Självsyn* (*Blandade kort*, Stockholm 1957, pp. 164 sgg.).

Men bålets enda näring är martyrer,	Ma soltanto di martiri si nutre il rogo,
Dött murbruk i en evighet som vittrar,	cemento di morte per un'eternità in putrefazione
Och glädjens offerrök tar alltid avsked	e continua a congedarsi il fumo sacrificale di gioia
Av oförgänglighetens bittra aska...	dalla cenere amara dell'immortalità.

Så somnar människan, oändligt upplöst,	Prende sonno allora l'uomo, sciolto per l'infinito,
En okänd som bärs bort på skymningsvägen,	sconosciuto trasportato via per la strada del crepuscolo,
Grävs ner i jorden som ett stycke slagg,	seppellito come una scoria nella terra
Inmuras som en tuktad sten	murato come una pietra squadrata
I livets tunga kungsväg mot en framtid	nella pesante via maestra della vita, volta verso un futuro
Då enkelheten evigt skall bli vår.	in cui possederemo una semplicità senza fine.

Il progresso del testo, non più circolare ma aperto anche se sensibilmente affannoso, si fonda su un'articolazione binaria che innesta anche certe coppie caratteristiche di sintagmi<sup>132</sup>; ma risulta continuamente impacciato da apposizioni, specificazioni, sviluppi laterali. Violento e vistoso l'uso di genitivi metaforici che aggiano un astratto a un concreto addirittura tangibile, spesso con connotazione ulteriore nell'aggettivo<sup>133</sup>. Un tipo simbolistico e oscuro, che istituisce fra i suoi termini una tensione del tutto inconsueta nella pratica di spj, dove il grado di metaforicità (*Bildspanne*<sup>134</sup>) è di solito basso e dove la figura è intesa a descrivere sinestesie (consistenze e colori) senza scarti dall'espe-

<sup>132</sup> «dunkla minnen, dolda plågor»; «full av sjukdom, full av hätskhet»; «underverk och pyramider».

<sup>133</sup> «omedvetenhetens klara dag... oförgänglighetens bittra aska... livets tunga kungsväg».

<sup>134</sup> H. WEINRICH, *Metafora e menzogna; la serenità dell'arte*, Bologna 1976, p. 59.

rienza corrente<sup>136</sup>. Qui la mediazione fra gli elementi della metafora è di tipo rigorosamente culturale, si muove entro una selva di riti iniziatici<sup>136</sup> e letterari<sup>137</sup>, fa sorgere un intero paesaggio fortemente segnato dai simboli della vita associata: gerarchie politiche e religiose (obelischi, piramidi<sup>137a</sup>), produzione, comunicazioni (muri, cave, strade).

Il processo del costruire, rievocato in tutte le sue fasi (scheggia informe, pietra tagliata, muro, edificio e finalmente l'opera architettonica trionfale, indistruttibile nei secoli), costituisce il principale campo semantico di questo testo, sovrapposto senza pieghe al tema dichiarato: la storia individuale, elemento minimo eppure « infinitamente composito » della storia umana, breve come il passaggio da una notte all'altra notte, come l'intervallo fra due balenii nel buio. Smentita al *topos* secentista e romantico del 'paesaggio interiore'<sup>138</sup>, citazione di Bergson<sup>139</sup>, sberleffo a Freud<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> Esempi tipici del comportamento metaforico in spj sono sintagmi al genitivo come « himlens stora glasblå väntsal » (« la grande sala d'attesa in vetro azzurro del cielo »), « sömnens vita dimmor » (« le bianche nebbie del sonno »), « solens röda kölvatten » (« la scia rossa del sole »), « himlens vita dun » (« il piumaggio bianco del cielo »), « gräsets svarta ögonfransar » (« le ciglia nere dell'erba »), « aftonmolnens gyllne bränning » (« l'onda dorata delle nuvole della sera »), « nattens tunga ludna vingar » (« le ali pesanti e pelose della notte »), « gravens svarta mylla » (« il terriccio nero della tomba », quasi non metaforico affatto).

<sup>136</sup> « glädjens bål. offerrök... aska... martyrer ».

<sup>137</sup> L'« urlo della notte » è per esempio formula espressionistica; il collegamento nascosto sta nel grido del neonato quando viene al mondo.

<sup>137a</sup> La piramide, va ricordato, è con il triangolo il simbolo della vita spirituale dell'umanità per Kandinsky (*Dello spirituale nell'arte*, cit., pp. 75 sgg.).

<sup>138</sup> Che dura fino a Verlaine (« Votre âme est un paysage choisi », cfr. H. WEINRICH, op. cit., pp. 86 sgg.).

<sup>139</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris 1900, pp. 286-70 (cfr. con i vv. 2-3, « en levande sigill / som skyddar dunkla minnen, dolda plågor »).

<sup>140</sup> « omedvetenhetens klara dag ». V. più oltre *Ex Ponto* (S) e *Självsyn* cit., p. 165: « Jag tror att man måste låta även sitt undermedvetna vila ibland för att det skall åstadkomma någon-

La 'metafora continua'<sup>141</sup> del monumento sterile e arrogante in corso di costruzione capovolge il luogo comune del dio-costruttore dell'universo<sup>142</sup>. La raffigurazione della storia come rete stradale e città, costruita con pena infinita, smentisce solo in apparenza la concezione organica della realtà, reintrodotta recentemente da Bergson in filosofia. Anche i sassi sono vivi, si legge nel *Cahier I*, e lo stesso processo evolutivo travolge il mondo organico e quello inorganico<sup>143</sup>. Al paragone con la città ricorre del resto anche Leibniz<sup>144</sup>, che influenzerà tanto profondamente liriche ideologiche più mature ma sulla stessa linea di questa, come *È un mondo ognuno di noi* (*En värld är varje människa*, FS).

Ma va ricordato soprattutto che il campo metaforico della costruzione (e quindi le pietre, il cemento, il muro) ricorre assai precocemente nei testi teorici di Ekelöf a descrivere il funzionamento poetico della lingua<sup>145</sup>; e che da Ekelöf riprende la metafora, semplificandola, Lindegren in un noto manifesto 'modernista'<sup>146</sup>. Nella produzione matu-

ting originell » (« Credo che si debba far riposare perfino il proprio subconscio di tanto in tanto, perché possa produrre qualcosa di originale »).

<sup>141</sup> « métaphore filée » in A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971.

<sup>142</sup> Cfr. per esempio *Dieu* di V. HUGO (per un commento, v. A. HENRY, op. cit., p. 157).

<sup>143</sup> V. in proposito B. LANDGREN, op. cit., p. 55.

<sup>144</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie*, cit., pp. 55-56, § 57: « Et comme une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre, et est comme multipliée perspectivement, il arrive de même que par la multitude infinie des substances simples il y a comme autant de différents univers... ». Cfr. anche H. BERGSON, *Oeuvres* cit., pp. 1394.

<sup>145</sup> *Diktens medel och mål*, in « BLM » (1933), 5, pp. 19-20: « Dikten är inte stenarna utan murbruket, och murbruket är en dynamisk blandning av stenarnas olika tyngd, färg, form, sällsynthet i förhållande till varandra » (« A far poesia non sono le pietre ma il cemento, e il cemento costituisce in mescolanza dinamica peso, colore, forma e rarità differente delle pietre in rapporto l'una con l'altra »).

<sup>146</sup> E. LINDEGREN, *Lyrisk modernism, en enquête*, in « BLM » 1946, p. 465: « Modernisterna utnyttjar orden (språkfigurer, bilder) som 'byggstenar' för att skapa en poetisk vision » (« I modernisti



ra di Ekelöf, sulle stesse figure delle pietre e del muro si fonda la teoria dell' « opera incerta »<sup>147</sup>; programma poetico che esplora le possibilità del sistema linguistico, sperimenta assestamenti e squilibri, costruisce un modello di integrazione culturale e storica. Dalle pietre preziose di Valéry che aspettano una montatura<sup>148</sup> alle schegge « di vario peso, forma e colore », frammenti di comportamenti linguistici stratificati e legati dal cemento. Trasformazione dovuta in un caso e nell'altro a un progetto, e perciò a un lavoro: ma il salto teorico è molto forte, se la funzione della poesia passa da ornamento testuale ed eventualmente conforto a necessità vitale, primaria.

Un secondo testo sorregge la riflessione su linee che restano fondamentali anche in tempi di voli stucchevoli, imitazione Rimbaud, e di estasi naturalistiche. Qualche soluzione è ancora di maniera<sup>149</sup>, molto datato, evidentemente, il messianismo:

Seklernas sand  
i alltets timglas  
— stjärnorna!  
Smyckad står  
den stora föderskan Natt!  
Hon som bär dig,  
ett frö i sitt innersta  
växande mörker  
— dig, som själv

Sabbia dei secoli  
nella clessidra dell'universo  
— le stelle.  
Si leva ingioiellata  
la grande fattrice, la Notte.  
Ti porta dentro  
seme nel più intimo  
del suo buio crescente  
te, come lei composto

usano le parole, le figure verbali, le immagini come pietre di costruzione per dar forma a una visione poetica »).

<sup>147</sup> Vedi il mio saggio *L'alto, il basso* ecc. cit., pp. 151 sgg.

<sup>148</sup> P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite* cit., p. 1335: « Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées, s'y trouvent disséminés, semés... Ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures ».

<sup>149</sup> Per esempio l'attacco nominale, e la metafora predicativa in *praesentia* stelle / sabbia = universo / clessidra. Sottintesa la mediazione dello scorrere, categoria semantica fondamentale in tutta la lirica, movimento da supposti regolare e maestoso.

är av cellers världsallt samman-	del cosmo delle cellule
av blod i strömmande vinterga-	di sangue in liquide vie lattee
tor,	
av dunkla känslonebulosor!	di nebulose torbide di sensazioni
Vad rör dig det färdigas vänner:	Che t'importa di chi ama il defi-
	nitivo
Allt är halvvägs hunnet!	si raggiunge ogni cosa a metà
	strada
En gud har kanske fötts	forse un dio è nato
— en gud skall åter födas,	un dio rinascerà
och tusen gudar, och tiotusen,	mille dèi, diecimila
inte av nåd men av fullbordad tid	non per grazia, ma perché si è
	compiuto il tempo
och blott för att hinna halvvägs	e per non arrivare che a metà
	strada
in i det nästa!	dentro quello che verrà
Intet är färdigt, intet är evigt,	Niente è definitivo e niente eter-
	no
intet är kallt och intet är dött,	niente è freddo, niente è morto
men varje jordisk natt	ma ogni notte terrena
är lika god som en julnatt <sup>150</sup> .	equivale a una notte di natale.

Il pensiero comincia a concentrarsi intorno a un paio di nodi. Neoplatonico e alchimistico<sup>151</sup>, naturalmente, l'antico *topos* di un organismo cosmico, mosso da un dualismo sessuale; di corrispondenza tale fra realtà superiore e inferiore, fra uomo e universo che, come scriveva Paracelso<sup>152</sup>, « lo studio della matrice è anche la scienza della genesi del mondo ». Sforzo di comprensione unitaria ripreso con ben altri strumenti logici da Leibniz, con i noti sviluppi visionari dallo Swedenborg del *De cultu et amore Dei* e degli *Arcana Coelestia*. Superfluo ricordare la fortuna del tema nel romanticismo europeo, negli esoterismi di finesecolo;

<sup>150</sup> *Coda II*, in *Köp den blindes sång* (« Comprate il canto del cieco », 1938, Kdbs), la terza delle tre raccolte ripudiate da Ekelöf in *Självsyn*, cit.

<sup>151</sup> Cfr. per esempio S. HUTIN, *L'alchimie*, Paris 1975, p. 61.

<sup>152</sup> Cit. in M. DAL PRA, *Alchimia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1977, I, p. 282.

sporadicamente, in Strindberg. Ma con le citazioni il testo gioca, sostituendo come fa al luogo comune dell' 'armonia universale' un organismo fetale sconfinato: informe, incompiuto, dai sensi ottusi. Ed è straordinariamente caratteristico aver lasciato in evidenza il sistema di trasparenze sovrapposte che dà lo spunto, la percezione di un cielo segnato dalle costellazioni, rigato dalle stelle cadenti come da vene e da nervi, in forma di immensa placenta vista dall'interno; o forse, come in un altro luogo, in forma del proprio globo oculare « che si apre lentamente »<sup>153</sup>. Molli, mucosi e fluidi, tanto la placenta che l'occhio rappresentano molto bene l'ossessione di una realtà « spermatica » che percorre l'opera giovanile. Di « Zerlösung des Ichs » nello spazio placentario parla anche Benn<sup>153a</sup>.

Il Grande Uomo di Swedenborg, esistenza suprema che comprende il groviglio di tutte le altre, è per Ekelöf fin dall'inizio una Grande Donna (per influsso o senza influsso dalla Madre del Mondo taoista<sup>154</sup>, per influsso o senza influsso dalle diverse grandi madri delle mitologie mediterranee). Entro di lei il principio soggettivo, come uno spermatozoo<sup>155</sup>, vagabonda alla cieca.

<sup>153</sup> Envh, p. 141: « Länge hade han krupit genom det undermedvetnas tarmar tills de mynnade ut i ett klotformigt rum över vars glatta, fuktiga väggar ett nät av röda ådror slingrade sig. Jag hade en otydlig känsla av att befinna mig i mitt eget öga som åter öppnade sig » (« Strisciava da molto tempo per le budella dell'inconscio quando sfociarono in una stanza sferica con pareti lisce e umide, percorse da un reticolo di vene rosse. Ho avuto la sensazione inspiegabile di trovarmi all'interno del mio occhio che si riapriva »).

<sup>153a</sup> G. BENN, *Gesänge I* (« ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor ») in *Gedichte*, cit., p. 25.

<sup>154</sup> Cfr. P. HELLSTRÖM, *Livskänsla och självutplåning*, Uppsala 1976, p. 124.

<sup>155</sup> Si veda una delle versioni inedite di *Jag är en spermatozo* (« Sono uno spermatozoo », in *Stroutnes*, « Sciocchezze », 1955. S): « en spermatozo i den stora människans kropp / i den stora gudinnans kropp / i hans dans, i hans kopulation med henne / en spermatozo i hennes våta slemhinna » (« uno spermatozoo nel corpo del grande essere / nel corpo della grande dea / nella

Il terzo testo della serie, ben altrimenti maturo, dimostra ormai costituito il genere speculativo: inquieto e aperto, spoglio definitivamente di compiacimenti profetici. Leggendo in questa prospettiva motivi anche ricorrenti, come la nostalgia prenatale e il complesso materno<sup>156</sup>, cadono in secondo piano. Sfondo ancora notturno.

## EN JULINATT

(på rygg i ekan drivande)

Byggt av sammanträffanden  
lyckliga eller olyckliga —  
varken lyckliga eller olyckliga  
kanske inte ens sammanträffan-

den  
av stränga, icke stränga stjärnor  
märkpunkter i en benstomme i  
vardande  
ofullgången, ännu blott skema-  
tiskt byggd  
av punkter markerande belägen-  
heten för  
knäskålar, höftskålar, armleder

senfästen, kraftlinjesamlade  
punkter —  
också förbröskningar, felläknin-  
gar  
sensträckningar, predestinerade  
frakturer... Vem kan utröna hur

benen bildas i den havandes liv  
eller vid vilken tidpunkt han skall  
förändra atomvikt, och ben av  
hans ben  
med honom vi?

## NOTTE DI LUGLIO

(steso supino nel barchino,  
seguendo la corrente)

Costituito dalle coincidenze  
felici o infelici  
né felici né infelici  
e forse neppure coincidenze

di stelle rigorose o non rigorose  
contrassegni in un troncone os-  
seo in via di sviluppo  
incompiuto, costituito ancora  
schematicamente  
da punti che contrassegnano le  
posizioni di

incavi per le ginocchia, incavi per  
le anche, giunture,  
legamenti futuri, punti dove si  
raccolgono le linee di forza  
ma anche spappolamenti, distur-  
bi malcurati,  
strappi futuri, fratture  
predestinate... Chi è in grado di  
scoprire

come si formino le ossa nel ven-  
tre della donna gravida  
o in che momento cambierà peso  
atomico  
e noi con lui, ossa delle sue ossa?

sua danza, nella sua copula con lei / uno spermatozoo nella vagina umida di lei »).

<sup>156</sup> Per questi motivi si rinvia a R. EKNER, *I den havandes liv*, Stockholm 1967, pp. 68 sgg. e a B. LANDGREN, op. cit., pp. 83 sgg., 276 sgg.

Du som har makt med ditt barn och kan fördriva det eller ta bort det förskjuta det, utsätta det	Tu che hai su tuo figlio il potere di respingerlo o eliminarlo di scacciarlo, di metterlo per la strada
du som ofattbart bortom, ovan- för	tu che inconcepibilmente al di là e al di sopra
astronomiska kategorier kanske stökar omkring i ditt kök eller driver på gatan med oss lycklig eller olycklig varken lycklig eller olycklig som kvinnor är mest, funderan- de över	delle categorie astronomiche ti dai forse da fare in cucina o vieni a spasso con noi felice o infelice né felice né infelice come di solito le donne quando riflettono
utvägar, möjligheter! Låt mig behålla min värld, min prenatala värld! Ge mig tillbaka min värld! Mörk är min värld men i mörkret vill jag gå hem genom gräs, under dungar.	cercando vie d'uscita e possibilità Lasciami conservare il mio mondo prenatale Ridammi il mio mondo Un mondo buio ma nel buio tornerò a casa mia attraversando l'erba, sotto il fol- to degli alberi <sup>157</sup>

La citazione dall'Ecclesiaste (11,5) è stata messa in risalto, e così l'autocitazione nel *Canto del Pantoide* <sup>158</sup>; non si è notata, invece, l'altra citazione finale da Karlfeldt (*Sub luna*) <sup>159</sup>, né l'evidente affinità con un testo di Seferis <sup>160</sup>. Il trattamento è finalmente consapevole e sicuro. Vanno lette come soluzioni di originalità estrema le serie sintattiche che fluttuano fra affermazioni, riserve, ritrattazioni, negazioni: spia di una gnoseologia profondamente scettica. Introdotto e concluso da un forte *enjambement*, l'elenco a perdifiato di termini tecnici rimanti fra loro o allitteranti, in rapporto di specificazione reciproca e di intensificazione;

<sup>157</sup> In *Non Serviam*, 1945 (NS).

<sup>158</sup> R. EKNER, *op. cit.* pp. 77 sgg.

<sup>159</sup> E. A. KARFELDT, *Sub luna*, in *Hösthorn* (1927). L'ultima strofa sarà ripresa invece in EME (la dispersione del cadavere nei quattro elementi).

<sup>160</sup> G. SEFERIS, 'Η μορφή τῆς μοίρας (1941) in 'Ημερολόγιο καταστροφῶ-  
ματος, β', Alessandria d'Egitto 1944: «La forma della sorte al  
nascere di un bimbo, / giri di stelle e il vento in una fosca sera  
di febbraio..» (tr. it. in *Poesie*, Milano 1963, p. 217).

irti di velari e di dentali, ostici per associazione a lessici specialistici, fitti di composti inventati (*felläkningar, sen-fästen...*). L'accumulazione, infine, di sinonimi gradatamente più espressivi e violenti (*fördriva, ta bort, förskjuta, utsätta*).

Gli stretti legami fonetici, la struttura ritmica costruita per aggiunta di segmenti equivalenti fondano la coerenza di un testo di audacissima costruzione sintattica, con due soggetti principali che si sovrappongono nelle interruzioni e nelle contorsioni <sup>161</sup> e tendono perciò paradossalmente a coincidere, il feto e la sua portatrice, senza che fino all'ultima strofa intervengano a farli affrontare direttamente verbi reggenti. L'accumulazione affannosa di unità minime di significato mima il processo di costituzione materiale di quel corpo per proliferazione di cellule, per articolarsi di organi (già compromessi e segnati). Come mimetico è l'incapsulamento di tutte le serie (problematiche, contraddittorie, che come dall'interno e dal basso rappresentano l'oscura genesi e gli esiti possibili di questo soggetto bifronte) fra due riprese di una stessa formula

felice o infelice  
né felice né infelice

che stabilisce l'equazione fra la donna e le stelle. Mimetico dell'inclusione entro questo stesso sterminato soggetto femminile, che raggiunge e oltrepassa « le categorie astronomiche ». La teoria organica del funzionamento del pensiero ha prodotto sperimentalmente una tecnica organica per costruire e tenere insieme il testo.

L'ultimo testo che propongo a concludere la serie sulla costituzione dell'io è precedente a *Notte di luglio*: pubblicato la prima volta nel 1939, entrato poi a far parte di *Fä-rjesång* <sup>162</sup>. Ma ha portata teorica straordinariamente vasta,

<sup>161</sup> Quattro soggetti diversi si succedono soltanto nel secondo periodo, « vem / benen / han (chi?) / vi » (« chi / le ossa / egli / noi »).

<sup>162</sup> Seguo qui come altrove la fondamentale bibliografia di R. EKNER (*Gunnar Ekelöf. En bibliografi*, Stockholm 1970, p. 40).

perché lo schema di inglobamenti successivi all'infinito trapassa qui dall'ontogenesi allo studio dell'esperienza e della memoria.

Nella fase di *Färjesång* (« Il canto del traghetto », 1941, FS) la poesia filosofica di Ekelöf si è ormai affermata come genere autonomo. Sono gli anni in cui si diffonde in Svezia l'esistenzialismo, gli anni in cui Ekelöf traduce le liriche riflessive di Lawrence<sup>162a</sup> e impianta il dibattito sul soggetto, non più in termini di smarrimento dell'identità entro una realtà superiore, ma come coscienza attraversata, lacerata addirittura dai fatti del mondo, e che tuttavia li organizza e li interpreta.

È anche la fase in cui si generalizza la formula « né né » di cui si servirà con disinvoltura *Notte di luglio*. « *Varken... eller* », risposta all'*enten eller* di Kierkegaard, « o...o », nel corso di un'indagine sui fondamenti della realtà che si rivolta contro tutte le dialettiche, la hegeliana e il 'salto qualitativo' proposto appunto da Kierkegaard, nell'esplorazione della dimensione 'tra' e 'sotto' un mondo di fenomeni in contrasto dirompente fra loro; come li avvertiva con violenza eccezionale la cultura europea fra le due guerre. Il superamento delle antinomie nella loro negazione avviene in parte secondo categorie orientali<sup>162b</sup> in parte

<sup>162a</sup> Soprattutto nelle raccolte postume, *More Pansies* e *Last Poems*, abbondano spunti che Ekelöf riprenderà. Cfr. per esempio *Image-Making Love* (« And now / the best of all / is to be alone, to possess one's soul in silence ») con *Ensam i natten trivs jag bäst; Gladness of Death* (« O death / about you I know nothing, nothing ») con il finale di *Jag känner en del om livet; The Houseless Dead* con *När de slipper ut* (tutti testi della fase antipoetica, in cui Lawrence viene tradotto e citato anche esplicitamente nella *Tomba dei Tori*).

<sup>162b</sup> Cfr. *Isa Upaniṣad*, 5: « It moves and it moves not; It is far and it is near; It is within all this and It is also outside all this ». *Bṛhad.* II, 5,15: « The self, verily, is the lord of all beings, the king of all beings. As all the spokes are held together in the hub and felly of a wheel, just so, in the self, all beings, all gods, all worlds, all breathing creatures, all these selves are held together » (*The Principal Upaniṣads* cit.).

sulla base di una teoria dell'esperienza come costituzione dell'esistente nella coscienza (Husserl) o come *Eigentlichkeit*, appropriazione del mondo (Heidegger)<sup>162c</sup>. E ancora, avviene seguendo il richiamo di Pascal a un movimento « dall'esterno all'interno », per riscoprire i collegamenti fra cose fondati dal pensiero. I frammenti di Pascal sull'uomo come *roi déchû*<sup>163</sup>, e un passo stupendo della *Monadologie*<sup>164</sup> con-

<sup>162c</sup> Il rapporto con le cose si pone « in mezzo » alle cose stesse: *Was heißt Denken?* cit., p. 2: « Inter-esse heißt: unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben ».

<sup>163</sup> B. PASCAL, *Pensées*, tr. it. Torino 1962, pp. 105 sgg.: « 223. Voglio raffigurargli non solo l'universo visibile, ma l'immensità naturale che si può concepire nell'ambito di quello scorcio di atomo. Ci si scorga un'infinità di universi, ciascuno dei quali avente il suo firmamento, i suoi pianeti, la sua terra, nelle stesse proporzioni del mondo visibile... E trovando via via negli altri le stesse cose, senza posa e senza fine, si perda in tali meraviglie, che fanno stupire con la loro piccolezza come le altre con la loro immensità. Invero, chi non sarà preso da stupore al pensiero che il nostro corpo... sia ora un colosso, *un mondo*, anzi un tutto rispetto al nulla, al quale non si può mai pervenire?... 254. Ognuno è a se stesso un tutto.. 258. In breve, l'io ha due particolarità: è ingiusto in sé, in quanto si fa il centro di tutto; è incomodo agli altri, in quanto li vuol asservire; perché ogni io è il nemico e vorrebbe essere il tiranno di tutti gli altri ». Il corsivo è mio.

<sup>164</sup> G. W. LEIBNIZ, *Discours de Métaphysique et Monadologie*, Paris 1974: *Discours de Métaphysique* (1686), p. 9: « De plus, toute substance est comme *un monde entier* et comme un miroir de Dieu ou bien de tout l'univers, qu'elle exprime chacune à sa façon... Ainsi, l'univers est en quelque façon multiplié autant de fois qu'il y a de substances... » p. 31: « Car notre âme exprime Dieu et l'univers, et toutes les essences aussi bien que toutes les existences » p. 39: « On voit aussi que les perceptions de nos sens, lors même qu'elles sont claires, doivent nécessairement contenir quelque sentiment confus, car, comme tous les corps de l'univers sympathisent, le nôtre reçoit l'impression de tous les autres, et quoique nos sens se rapportent à tout, il n'est pas possible que notre âme puisse attendre à tout en particulier. C'est pourquoi nos sentiments confus sont le résultat d'une variété de perceptions qui est tout à fait infinie. Et c'est à peu près *comme le murmure confus qu'entendent ceux qui approchent du rivage de la mer* vient de l'assemblage des répercussions des vagues innumérables ». *Monadologie* (1714), pp. 55 sgg.: « 56. Or cette liaison ou cet accom-

tribuiscono certamente più di Swedenborg a rendere possibili le soluzioni di questo testo, mitiche eppure stranamente vicine alla psicologia sperimentale moderna, della *Gestalt* e di Piaget<sup>164a</sup>.

EN VÄRLD ÄR VARJE  
MÄNNISKA

En värld är varje människa, be-  
folkad  
av blinda varelser i dunkelt up-  
pror  
mot jaget konungen som härskar  
över dem.  
I varje själ är tusen själar fän-  
gna,  
i varje värld är tusen världar  
dolda  
och dessa blinda, dessa undre  
världar  
är verkliga och levande, fast  
ofullgångna,  
så sant som jag är verklig. Och vi  
konungar  
och furstar av de tusen möjliga  
inom oss

E UN MONDO OGNUNO DI NOI

È un mondo ognuno di noi, popo-  
lato  
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

modement de toutes les choses créées à chacune et de chacune à toutes les autres, fait que chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par conséquent un miroir vivant perpétuel de l'univers. 64. Ainsi chaque corps organique d'un vivant est une espèce de machine vivante, ou d'un automate naturel, qui surpasse infiniment tous les automates artificiels... 65. ... chaque portion de la matière n'est pas seulement divisible à l'infini, comme les anciens ont reconnu, mais encore sous-divisée actuellement sans fin, chaque part en parties, dont chacune a son mouvement propre, autrement il serait impossible que chaque portion de la matière pût exprimer tout l'univers. 67. Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang». Il corsivo è mio.

<sup>164a</sup> Cfr. per esempio J. PIAGET, *Les emboîtements* in *Biologie et connaissance*, Paris 1967, pp. 223 sgg.

är själva undersåtar, fångna själ- va 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.	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.
Som när en väldig ångare pas- serar 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.	Come accade al passaggio di qualche immenso piroscavo lontanissimo, oltre l'orizzonte che si stende lucente per la sera. Non ne sap- piano niente finché un'ondata non viene a rompersi 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 säll- sam 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.

Gli endecasillabi pressoché regolari scivolano l'uno sull'altro, rappresentando anche iconicamente l'incapsulamento delle gerarchie successive, con molti *enjambements* e frequenti cesure doppie; sul modello del primo verso, che isola il predicato mettendolo, con l'inversione, in fortissimo rilievo espressivo<sup>165</sup> e sottolineandolo con la cesura precoce.

En värld / är varje människa, / befolkad

<sup>165</sup> Come avviene del resto in *Oändligt sammansatt* (v. sopra), come avviene nel rimato e dantesco *Melancholia*.

Anche più oltre<sup>166</sup> la cesura definisce la formula da cui discende, con incisi, insistenze e riserve, il progresso della riflessione. E ancora la doppia cesura articola il verso a immagine delle recursività delle onde<sup>167</sup>, intervenendo infine a rallentare la chiusa e a renderla solenne

att nágra / av de möjliga / befriats.

Altre soluzioni ritmiche, come l'abbondanza di brevi e un'unità metrica ricorrente,  $\underline{\text{L}} \cup \underline{\text{L}} \cup \cup$ <sup>168</sup>, fanno risaltare con forza lo sviluppo lineare, insolitamente marcato. Gli aggettivi sono tutti volti alla descrizione di una faccia di realtà sconosciuta — torbida, cieca, nascosta, echeggiante, buia, imperfetta, profonda — dietro e sotto la lucida apparenza. Mettono in luce, come fa la similitudine del piroscavo, la natura di questo testo: una « invitation au voyage », un'avventura psicologica e culturale. Si affollano gli archetipi letterari, viaggio per mare, viaggio sottoterra, utopie, discesa all'Ade. E monta il crescendo sonoro, contribuendo vigorosamente all'impressione di un formicolare gigantesco, scavalcarsi e brancolare a perdita d'occhio di lemuri risvegliati.

I modelli ontologici di Leibniz e di Swedenborg sono qui applicati (e suscitano un'identica claustrofobia, una

<sup>166</sup> « i värje själ / är túsen själar fångna  
i varje värld / är túsen världar dólda ».

<sup>167</sup> « långt úte, / únder horisónten, / där den ligger...  
först én, / så ännu én / och många fléra... ».

<sup>168</sup> « värje människa », « blinda várelser », « jáget kónungen », « túsen möjliga », « större várelser », « väldig ángare » (« ogni uomo », « esseri ciechi », « l'io re », « mille possibili », « esseri maggiori », « piroscavo enorme »). Cfr., per il rapporto di questa formula ritmica all'altra inversa  $\underline{\text{L}} \cup \cup \underline{\text{L}} \cup$ , il mio saggio *L'alto, il basso...* cit., pp. 134 sgg. Per la funzione delle clausole, fortemente scandite, cfr. B. HÖGLUND, *Gunnar Ekelöf och musiken* in C. FEHRMAN (ed.), *Musiken i dikten*, Stockholm 1969, p. 91. Per la prevalenza dei dattili e dei trochei sui giambi, nelle elegie di Stagnelius e nelle sue, cfr. un inedito di EKELÖF nel contenitore *Sent på jorden 1962*, UUB.

spinta espansiva della stessa violenza) a una teoria dell'esperienza come accumularsi di impressioni e nozioni infinitamente correlate nel tempo, infinitamente dilatate al di là del soggetto. A una teoria della memoria strettamente analoga, coesistenza e reciprocità d'influssi fra fatti, azioni e conoscenze della specie<sup>168a</sup>, e ancora oltre, di ogni specie mai esistita o esistente si richiama un testo a questo molto vicino<sup>169</sup>; tematicamente piuttosto che nel tempo<sup>170</sup>:

Och varje landskap, varje skiftning i landskapet, innehåller alla möjliga landskap och detta liv innehåller alla möjliga liv:	E ogni paesaggio e ogni sfumatura del paesaggio comprende tutti i paesaggi possibili e questa vita comprende tutte le vite possibili:
Syrornas, lysmaskens, grävlingens — alla tänkbara liv	la vita dei grilli, la vita della luciola e del tasso, tutte le vite concepibili
Och det är detta liv som skall fortsätta, som fortsätter	E questa vita continuerà e continuerà

<sup>168a</sup> Si veda H. BERGSON, *Matière et mémoire* cit., pp. 262-3: « Sans doute l'univers matériel lui-même, défini comme la totalité des images, est une espèce de conscience, une conscience où tout se compense et se neutralise, une conscience dont toutes les parties éventuelles, s'équilibrant les unes les autres par des réactions toujours égales aux actions, s'empêchent réciproquement de faire saille ». Negli inediti di Ekelöf (*Encheiridion första boken*, nei *Tidiga mss.* alla UUB): « Allt lever genom att det existerar i vårt medvetande, och allt liv är sålunda mänskligt » (« Tutto è vivo dal momento che esiste nella nostra coscienza, e quindi è umano ogni genere di vita »). E certamente presente il ricordo dei *Vers dorés* di Nerval, tradotti da Ekelöf in *Hundra år modern fransk dikt*, Stockholm 1934:

Tout est sensible; — et tout sur ton être est puissant!  
Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie:  
A la matière même un verbe est attaché...  
Ne la fais pas servir à quelque usage impie.  
Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;  
Et, comme un oeil naissant couvert par ses paupières  
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

<sup>169</sup> Vedi S. BJÖRCK, *Vägen. Gunnar Ekelöf: En verklighet (drömd)* in *Lyriska läsövningar*, Lund 1961, pp. 169 sgg.

<sup>170</sup> *En verklighet (drömd)* (« Realtà (sognata) » in *Om hösten*, « D'autunno », 1951, OH).

också högre och högre upp, i andra sfärer	anche sempre più in alto, in sfere diverse da questa
Där pågår just nu detta liv	In questo momento si svolge lassù la stessa vita
som också är kvällmolnens liv, och stjärnornas, och de befolkade världarnas,	che appartiene alle nuvole della sera, alle stelle, ai mondi abitati
och de osynligas liv, och de dödas	la vita degli invisibili, la vita dei morti
ty något annat liv finns inte:	perché non esistono vite d'altro tipo:
Alla lever de och skall leva	vivono tutti, vivranno tutti
och alla ger av sitt liv åt alla och lånar sitt ljus åt alla	e tutti comunicano a tutti la propria vita, tutti prestano luce a tutti
och alla gömmer sitt ljus för alla och lever av och på alla	tutti nascondono a tutti la loro luce e vivono di tutti e alle spalle di tutti
och det är inte ett gott och inte ett ont	e non è né bene né male
Det bara är	ma si limita ad essere così

La descrizione della convivenza e della storia è qui viviva, ariosa, svolta in termini di colori, di luci e di sguardi alzati fino allo spasimo. Si addenserà trasformandosi in esplorazione sotterranea (e quindi al buio, fra fossili e relitti archeologici) negli straordinari poemetti che tenderanno invece un'attenzione soprattutto acustica all'inavvertibile e al passato; sforzandosi di rendere come esperienza corale, sopraffarsi di silenzi e di voci, il profondo innestarsi della memoria singola in quella collettiva. *Samotracia*, *Voci di sottoterra* e *Elegia di Mölna*; come dire il cardine della poesia matura di Ekelöf.

La sezione di Alessandro, nell'*Elegia*, riprende quasi alla lettera *È un mondo ogni uomo* e apre definitivamente il motivo, da fisico-biologico che era, a prospettive culturali e storiche:

Jag härskar över avgrunder av fångna	Domino su abissi di prigionieri
som blivit efter i det ofullgångna,	rimasti arretrati nell'imperfetto,

själv åter i min tur en ofullgån-	imperfetto anch'io a mia volta
gen	
och inom någon ännu högre fån-	e imprigionato entro qualcuno
gen	ancora maggiore.

Sperimentare dentro di sé l'accalcarsi di mondi innumerevoli e di individui ha conseguenze psicologiche importanti. Significa che il nodo doloroso dell'identità personale viene tagliato drasticamente. Il soggetto non è uno, non è molti, è uno e molti. È soprattutto uno spazio dove si svolgono gli assestamenti del sistema esistenziale, e non più che « un attributo geografico »<sup>170a</sup>.

Non ha più ragione di essere, a questo stadio, il tormento per l'impossibile definizione del soggetto che nell'opera giovanile aveva spinto a sperimentare soluzioni radicali come l'anonimato<sup>171</sup>, l'esplosione dell'io come agglomerato storico, la cancellazione teorica dei suoi confini (l'« orizzonte »). Solo a partire da *Färjesång*, si è già detto, l'antinomia fra soggetto e oggetto viene liquidata entro il superamento di tutti i dualismi e dello stesso metodo dialettico. Nel poemetto che introduce la raccolta e ne fissa le linee di sviluppo, *Tag och skriv* (« Su, scrivi » oppure « Tolle scribe »<sup>172</sup>), si raccontano la scissione della personalità (« sono lontano da me stesso, mi abbandono »<sup>173</sup>), il suo naufragio, come una nave che vada a fondo (motivo, questo, ricorrente anche altrove<sup>174</sup>) e la sua cancellazione finale (« jaglöshet », assenza di io) come altrettanti esercizi spirituali. Scanditi da una formula rituale, il ritornello

<sup>170a</sup> Cfr. un appunto inedito, *Kort prolog* (« Breve prologo »), fra il materiale preparatorio per *Elegia di Mölna* (UUB).

<sup>171</sup> Sul motivo dell'anonimità cfr. C. PERNER, *Symbole für die Anonymität* (in relazione con Mallarmé) in *G.E.s Nacht am Horizont und seine Begegnung mit Stéphane Mallarmé*, Basel 1974, pp. 122 sgg. e P. HELLSTRÖM, op. cit. pp. 180 sgg. (in relazione al taoismo).

<sup>172</sup> Citazione del « Tolle lege » di S. Agostino (*Confessioni*).

<sup>173</sup> « jag är mig fjärran / jag överger mig ».

<sup>174</sup> Per esempio in *Den enskilde är död* (« Il singolo è morto ») nello stesso FS.

« non sei nessuno, in realtà »<sup>175</sup>; propedeutici all'accettazione di un'identità come « campo di battaglia », apertura assoluta e attraversamento totale.

Non è meno profondo il rinnovamento compositivo e formale. Una struttura problematica, aperta e in sviluppo anche se percorsa da formule ricorrenti, riprese tematiche, parallelismi e variazioni che stabiliscono il modello di impianto « musicale »<sup>176</sup> per alcuni dei testi più originali (*Samothrake, Absentia animi, Röster under jorden*<sup>177</sup>). Un sistema, quindi, polifonico di 'rime' che « fa pensare a un coro gregoriano »<sup>178</sup>; e un verso flessibile e inquieto, capace di passare rapidamente dall'uso tagliente delle cesure (nella contrapposizione frontale di unità con ugual peso ritmico e semantico:

Om livet, om de levande.	Della vita, dei vivi.
Om döden, om de döda.	Della morte, dei morti.
Om älska och hata	Dell'amare e dell'odiare
om öster och väster...	di oriente e occidente...)

al 'cantabile', sciolto, ricco di brevi:

Jag sjunger om det enda som	Canto l'unica cosa che valga a ri-
försónar,	conciliarci,
det enda praktiska, för alla lika.	l'unica cosa pratica e uguale per
	tutti.

Formula che diventa poi epigrafe all'intera raccolta, apposta com'è in fondo a *Eufori*. O di passare dall'ellissi (« Sjärens april » « aprile spirituale ») e dalla formula secchissima (« Tag och skriv! ») all'andamento irregolare e incalzante del ragionamento, con arsi frequenti, aggiunte, correzioni:

<sup>175</sup> « i verklighet är du ingen ».

<sup>176</sup> Cfr. B. HÖGLUND, *Gunnar Ekelöf och musiken* in C. FEHRMAN (ed.) *Musiken i dikten*, cit.

<sup>177</sup> Per il testo e la traduzione di questi tre componimenti, veramente fondamentali, che non riprendo qui per motivi di spazio, rinvio al mio saggio cit., pp. 3 sgg.

<sup>178</sup> L. SJÖBERG, *Gunnar Ekelöfs 'Tag och skriv': A Reader's Commentary*, in « Scandinavian Studies », 35 (1963), 4, p. 316.

Det finns ingen annan styrka än	Non c'è altra forza che la forza
inre styrka	interiore
och den kommer utifrån	ma viene dall'esterno

ai variabili orientamenti ritmici del dialogo, al 'parlato' con la sua liberissima sintassi e l'effetto di rime interne:

Frälsning, det finns ingen fräls-	Redenzione, la redenzione non
ning! Du drömmer dig fräls-	esiste!
ning	la redenzione la sogni tu

Vale la pena, anche se lungo, di riportare per intero il poemetto.

## TAG OCH SKRIV

## SU, SCRIVI

## I

## I

Om livet, om de levande.	Della vita, dei vivi.
Om döden, om de döda.	Della morte, dei morti.
Om älska och hata.	Dell'amare e dell'odiare
Om öster och väster,	di oriente e occidente
de två som aldrig skall mötas	due che non si incontreranno
	mai

och aldrig skiljas,	né mai si separeranno
blott ana varandras närhet,	presentiranno solo ognuno la vi-
	cinanza dell'altro
förnimma och följa varandras	avvertiranno e seguiranno i movi-
rörelser,	menti dell'altro
så som människan måste	come si deve fare
i hat och i kärlek.	quando si ama e si odia.

Jag sjunger om det enda som	Canto l'unica cosa che valga a
försonar,	riconciliare
det enda praktiska, för alla lika:	l'unica cosa pratica, la stessa per
	tutti.

Hur sällan människan äger makt	Difficile per gli uomini trovare
att avstå makt!	il potere

Att avstå jag och talan, avstå —	Astenersi dall'io e dalle pretese,
det enda som ger makt.	astenersi
	l'unica cosa che dia potere.



## II

Jag reser mig ur min aska  
— ett tänkande känsloliv  
på väg att slukas av det gestalt-  
löst böljande  
svävar jag åter.  
Endast som vittne är människan  
till:  
Tag och skriv!  
Det finns ingen annan styrka än  
inre styrka  
och den kommer utifrån,  
från det gåtfulla något som rör  
sig där uppe,  
skymtar bland otydligt självly-  
sande moln,  
strömmar över dig galvaniskt  
så att du känner dig brottas!

Då är det kraften som brottas,  
inte du!  
Varmed brottas kraften?  
Det finns ingen annan svaghet än  
inre svaghet  
och den kommer utifrån,  
från det gåtfulla något som rör  
sig där nere,  
gestaltskiftande, mörkt böljande,  
hotfullt, magnetiskt.  
Du känner hur starka armar brot-  
tas!  
Då är det kraften som brottas,  
inte du!  
Varmed brottas kraften?  
Sannerligen, du är inte mer än en  
valplats!  
En vandrare av vilken solen och  
stormen på en gång söker ta  
kappan,  
på en gång! Inte i tur och ord-  
ning.  
Iskallt i skuggan, glödhet i so-  
len:  
Själens april.

## II

Risorgo dalle mie ceneri.  
vita di sensi che pensa  
ma indietreggio  
vicino a essere inghiottito dall'in-  
forme ondeggiante  
Si esiste solo in quanto testimo-  
ni:  
su, scrivi  
non c'è altra forza che la forza  
interiore  
ma viene dall'esterno  
dall'agitarsi lassù di una cosa  
indecifrabile  
balena fra nuvole che s'illumina-  
no confusamente da sé  
scorre su te galvanica  
così che t'accorgi di star com-  
battendo  
Ma combatte la forza, non sei tu  
a combattere  
Contro che combatte la forza?  
Non c'è altra debolezza che la  
debolezza interiore  
ma viene dall'esterno  
dalla cosa indecifrabile che s'agi-  
ta laggiù  
mutando forma, torbida, ondeg-  
giante,  
minacciosa, magnetica.  
Senti combattere braccia robuste  
Ma combatte la forza, non com-  
batti tu  
Contro che combatte la forza?  
Non sei veramente che un campo  
di battaglia!  
Uno che cammina per strada cui  
il sole e la tempesta tentano  
di togliere il mantello nello  
stesso momento  
nello stesso momento! non uno  
alla volta  
Gelido all'ombra, rovente al sole:  
aprile spirituale.

## III

Du säger 'jag' och 'det gäller mig'  
men det gäller ett vad:  
I verklighet är du ingen.  
Så jaglös, naken och formlös är  
verkligheten!  
Det var i skräck inför den du  
började klä dig,  
började uppföra dig och kalla dig  
'jag',  
klamra dig fast vid ett halmstrå  
I verklighet är du ingen.  
Rättsordning, mänskovärde, vilje-  
frihet,  
allt är bilder målade med skräck  
i verklighetens tomma sal,  
skräck att vidgå något bortom  
rätt och orätt, bortom sats  
och motsats!  
I verklighet är du ingen.  
Själv utanför gott och ont en  
valplats för gott och ont,  
det övre vilddjurets kamp mot  
det undre —  
sanningen du anar ibland som en  
avgrund vid vägen,  
utan att våga veta, utan att vilja  
veta,  
du som hisnar för minsta grop!  
I verklighet är du ingen.  
En plats, ett plagg, ett namn —  
allt annat är bara din önskan,  
ditt jag en önskan, din ofrälsthet

## III

Dici 'io' e 'si tratta di me'  
ma è solo una scommessa<sup>179</sup>  
non sei nessuno, in realtà.  
Tanto priva di io, nuda e infor-  
me è la realtà  
Per terrore di lei hai cominciato  
a vestirti  
a darti un contegno e a chiamarti  
'io'  
ad aggrapparti stretto a un filo  
di paglia  
Noi sei nessuno, in realtà  
Ordinamento giuridico, dignità  
umana, libero arbitrio  
sono immagini dipinte col terro-  
re nella stanza vuota della real-  
tà<sup>180</sup>  
terrore di sfiorare qualche cosa  
al di là del giusto e dell'in-  
giusto  
al di là della tesi e dell'antitesi.  
Non sei nessuno, in realtà  
Al di fuori come sei del bene e  
del male, campo di battaglia  
fra bene e male  
combattimento della belva di so-  
pra contro quella di sotto  
la verità la presenti ogni tanto  
come un precipizio che co-  
steggi la strada  
senza avere il coraggio di sapere,  
senza voler sapere  
dato che ti dà le vertigini il pen-  
dìo più lieve  
Non sei nessuno, in realtà  
Un posto, un vestito, un nome  
tutto il resto non è che il tuo de-  
siderio

<sup>179</sup> Considero pressoché certa l'allusione, qui, al *pari* di Pascal.

<sup>180</sup> Cfr. IALÄL - UD - DİN RŪMİ, *Tales of Mystic Meaning*, ed. e tr. da R. A. Nicholson, London 1931 p. 37: *The Greek and Chinese Artists*.

en, din frälsthet en annan: desiderio il tuo io, la tua irredenzione, la tua redenzione  
 Allt har du tagit i förskott! ti sei preso tutto in anticipo

Frälsning, det finns ingen frälsning! Du drömmer dig frälsning! Redenzione, la redenzione non esiste! La redenzione la sogni tu  
 och stammar Uppstånden! och e balbetti Risorto! Santo! perché Helig! — ty så är din önskan. è quanto desideri  
 Och människans lott står oföränderligt fast Fissata e immutabile è la sorte degli uomini  
 men du har hunnit ännu ett steg ma tu hai salito ancora un gradino nell'edificio del tuo desiderio  
 på ditt önskaendes byggnad:

Ännu en önskan av alla de tänkbara tusen och tusen e un altro desiderio dei mille concepbili  
 har blivit dig möjlig, nödvändig, è diventato per te possibile e necessario, sicuro, e fatto compiuto alla fine  
 viss och slutligen faktum, come te stesso che fin dall'inizio sei stato anche tu un desiderio  
 liksom du själv som också var önskan från början, come il nome magico che i tuoi genitori ti hanno dato  
 liksom det magiska namnet föräldrarna gett dig per proteggerti dal buio e dalla  
 att skydda från mörker och jaglöshet, mancanza di un io  
 att skilja just dig från tusen liknande och nästan lika. per distinguerti appunto dai mille che ti somigliano e sono a te quasi uguali  
 Och ändå är du i botten så namnlös som natten och mörkret: Ma nonostante tutto resti fondamentalmente senza nome come senza nome sono il buio e la notte  
 I verklighet är du ingen. Noi sei nessuno, in realtà

## IV

Den skönhet jag hittills har sökt var trampolinens gungning. La bellezza che ho cercato fin qui era l'oscillare del trampolino  
 Den klokhet jag hittills har trott var hopparens feghet. quella che ho creduto saggezza era la viltà del tuffatore  
 Men den som väntar försoning, han är en oförsonad. Ma è irriconciliato chi aspetta la riconciliazione  
 Den som vill frälsning, han är en redan fördömd. chi vuole la redenzione è già dannato.

Förnekelse? Nej, den djupaste tro, Negazione? No, ma la fede più profonda  
 den som kan vinnas först när che si raggiunge solo quando non man ingenting tror, si crede in niente  
 den som kan ägas först när man che si possiede solo quando si sa vet:  
 Jag ljuger inte, det ljuger inte i non mento io, non c'è menzogna mig in me  
 och sanningen är mig fjärran (jag e la verità è lontana da me (io är mir fjärran). sono lontano da me)  
 Jag överger mig Abbandono me stesso  
 så som den sista råtten ett sjunkande skepp, come l'ultimo topo abbandona ett brinnande vrak av vilket djupet får sitt när höjden fått una nave che affonda rottame in fiamme di cui l'Abisso avrà la sua parte quando l'Alto avrà preso la sua<sup>181</sup>  
 (du är vägd på en våg och befunden dels lätt, dels tung), e trovato in parte leggero, in parte pesante)<sup>182</sup>  
 en skeppsbruten som driver på naufrago che va alla deriva sul det mörka gestaltskiftande, buio di forme mutevoli attraherad och bestrålad av den attratto e irraggiato dalla stella hemlighetsfulla kampens della battaglia misteriosa stjärna,  
 hon som osedd är mäktigare än più forte del sole e della luna, sol och måne, se pure non vista,  
 hon som på en gång är enkel och semplice allo stesso tempo e duplice, oscura e chiara  
 på en gång! Inte i tur och ordning. allo stesso tempo, non una cosa alla volta  
 Liv är kontrasternas möte, La vita è incontrarsi di contrari liv är ingendera parten. la vita non è né un estremo né l'altro  
 Liv är varken dag eller natt la vita non è né giorno né notte men gryning och skymning. ma alba e crepuscolo  
 Liv är varken ett ont eller ett la vita non è né un male né un gott, bene  
 det är mällden mellan stenarna. ma il grano macinato fra due pietre.

<sup>181</sup> Chiarissima sebbene ancora non osservata la dipendenza, da questa rappresentazione della coscienza come un rottame diviso e in fiamme, di una strofa molto nota nello *Hamlets himmelsfärd* di Lindegren (« L'ascensione di Amleto », in *Suiter*, 1947; ma composta intorno al 1942).

<sup>182</sup> L. SJÖBERG (op. cit., p. 42) fa notare qui la citazione da Daniele, 5, 27.



Come le proposizioni della logica classica, categorico-deduttiva, anche le proposizioni della logica contemporanea, ipotetico-deduttiva, svuotate come sono di contenuto dall'uso delle variabili, non dicono mai nulla sul reale (Wittgenstein). Nello stesso modo si smascherano le argomentazioni della retorica<sup>182c</sup> compreso il ricorso agli apologhi (il viandante, il vento e il sole di Esopo) e agli *exempla* (San Giorgio e il drago).

L'esperienza ha in sé il suo oggetto (Whitehead). L'esperienza esistenziale autentica si « presente » (*anar*) solo negando e abbandonando il circolo deduttivo, capace solo di allineare contraddizioni, non di mediare fra loro per « riconciliarle ». La totalità dell'esperienza viene descritta con formule fortemente sintetiche (« ett tänkande känsloliv », « vita di sensazioni che pensa », capostipite di un'intera serie di composti densi e astratti del tipo *kroppssjäl*, « anima-corpo » « psicosoma », o *tankehjärta*, « cuore pensante »<sup>183</sup>). La sua profondità (l'« abisso che costeggia la strada ») è avvertita come straordinariamente e confusamente minacciosa. Si tratta di « rimetterci la vita » per una realtà descrivibile solo in negativo, con una serie di astratti e di participi presenti (« det gestaltlöst böljande » « det mörka gestaltskiftande » « det gåtfulla något »<sup>184</sup>). Affiancati, e anche questo è notevole, a una quantità di termini tecnici tratti dalla fisica (*magnetiskt*), dalla chimica (*galvaniskt*), dalla biologia (*parthenogenesis*), con effetto fonetico ricercato e insolite associazioni semantiche, non ultima quella con l'alchimia; ma soprattutto con funzione di emblematica riconciliazione dei campi più diversi delle conoscenze. Op-

<sup>182c</sup> In particolare le tecniche fondate sulla dissociazione delle nozioni (C. PERELMAN-L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, tr. it. Torino 1972, II, pp. 433 sgg.): antitesi, ossimoro, chiasmo, paradosso, antimetabole ecc.

<sup>183</sup> Cfr. P. HELLSTRÖM, op. cit. pp. 94 sgg. Si pensi alle formule analoghe dei metafisici inglesi: « a naked thinking heart » di Donne.

<sup>184</sup> « l'informe ondeggiante », « l'oscuro mutevole di forme », « la cosa misteriosa ».

pure, al contrario, quella realtà può essere descritta con la massima concretezza vitale, come persona:

La vita non è la battaglia fra il cavaliere e il drago  
ma è la vergine.

Già i romantici superavano la dialettica con la proposta di « un organismo vivente che sia la Sintesi, o piuttosto l'Indifferenza » di Tesi e Antitesi, « una terza realtà, superiore ad entrambe, e che includa entrambe, 'ita tamen ut sit alia et maior' »<sup>185</sup>. Qui tuttavia le antinomie vengono mediate non attraverso un passo ulteriore di sintesi, comunque ottenuta, ma approfondendo la distanza che le separa, lo « spazio vuoto in mezzo »:

Det finns ett tomrum mellan vågorna...	C'è uno spazio vuoto fra un'onda e l'altra...
Det finns ett tomrum mellan stenarna...	C'è uno spazio vuoto fra una pietra e l'altra...
Det finns ett tomrum mellan världsallt, solar och atomer...	C'è uno spazio vuoto all'interno dell'universo, fra un sole e l'altro, fra un atomo e l'altro...
Det finns den udda synpunkten på allt	C'è un punto di vista dispari su ogni cosa
i detta dubbla liv <sup>186</sup> .	in questa vita doppia.

La « terza faccia » dell'esistenza è in grado anche di recuperare l'individualità come comprensione 'autentica' e globale<sup>187</sup>. « L'informe ondeggiante » (*Tag och skriv*), « l'indefinito e indefinibile » (*Kategorier*) che viene colto 'in mezzo' ai fenomeni della realtà, alle opposizioni della logica era stato concepito nella fase 'cubista' di spj come il complesso di relazioni segrete fra cose che ne costituiva il « sen-

<sup>185</sup> S. T. COLERIDGE, *Theory of Life in Collected Works*, Princeton - London s.a. (ma 1971), vol. 11.

<sup>186</sup> *Det finns någonting* (« C'è qualcosa »), ancora in FS.

<sup>187</sup> M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, tr. it. Milano 1969, p. 107: « L'Esserci può o 'scegliersi', conquistarsi, oppure perdersi e non conquistarsi affatto ».

so », in quanto direzione e capacità di funzionamento. Qui costituisce in altra accezione il « senso » delle cose: come reazione emotiva e (in termini heideggeriani) come *Befindlichkeit*. Trovarsi davanti alla propria *Geworfenheit* « con paura e con angoscia »; comprendere questo davanti a sé che « ha in generale il carattere della minacciosità »:

*Il davanti a che dell'angoscia è l'essere nel mondo come tale... completamente indeterminato... Il mondo assume il carattere della più completa insignificatività... Ciò che caratterizza il davanti a che dell'angoscia è il fatto che il minaccioso non è in nessun luogo. L'angoscia non 'sa' che cosa sia ciò davanti a cui essa è angoscia. 'In nessun luogo' non equivale però a 'nulla', perché proprio in esso si radica, per l'essere spaziale, la prossimità in generale e l'apertura del mondo in generale. Il minaccioso non può perciò avvicinarsi nella prossimità secondo una determinata direzione; esso 'ci' è già ma non è in nessun luogo; esso è così vicino che ci opprime e ci mozza il fiato, ma non è in nessun luogo<sup>188</sup>.*

Come in questo Heidegger, come molto prima avveniva in Kierkegaard<sup>189</sup>, come già nelle prime raccolte di Ekelöf, spj e Envh, l'esperienza della penetrazione al di sotto dell'apparente contraddittorietà delle cose comporta sensazioni fisiche di oppressione e di mancanza di respiro, sprofondamento e vertigine. In *Tag och skriv*, il baratro della verità che si spalanca al ciglio della strada provoca smarrimento misto di repulsione e di attrazione. *Den som inte hoppas* (« Chi non spera », sempre in FS) immerge in un vorticare epicureo di atomi, senza punti d'appoggio:

<sup>188</sup> M. HEIDEGGER, *ivi*, par. 40, p. 290. Corsivo di Heidegger.

<sup>189</sup> S. KIERKEGAARD, *Begrebet Angst* tr. it. Firenze 1965, p. 74. « L'angoscia si può paragonare alla vertigine. Chi volge gli occhi al fondo di un abisso, è preso dalla vertigine. Ma la causa non è meno nel suo occhio che nell'abisso: perché deve guardarvi. Così l'angoscia è la vertigine della libertà, che sorge mentre lo spirito sta per porre la sintesi e la libertà, guardando giù nella propria possibilità, afferra il finito per fermarsi in esso ». Cfr. anche *Efterladte Papirer*, VIII B 168, 6: 260-64.

Ej öde men kombinationer virvlar och världsvindsdrifter <sup>190</sup>	Non c'è destino ma combinatoria turbini e folate dei venti del mondo
Ej kamp men kampens växling	Non c'è battaglia, ma fluttua- zione nella battaglia
Ej orätt eller rätt	Non c'è ingiusto o giusto

Altrove, con alternanza caratteristica fra l'estremamente astratto e l'estremamente tangibile e solido, viene descritta la disperata impotenza del naufragio:

Ett tredje någonting mitt emellan ändå ett namnlöst utanför	Una terza cosa qualcosa che sta in mezzo eppure resta all'esterno e senza un nome.
...Jag knyter min mellanhand!	...Stringo a pugno la mia mano di mezzo
Jag lyfter min mellanhand! Jag slår med min knutna mellan- hand!	Sollevo la mia mano di mezzo Colpisco con la mia mano di mez- zo stretta a pugno
Och jag slår ändå utifrån! ...Jag lever, alltså går jag under! Jag tänker, alltså är jag död! I avgrunden, o grundare, har du din grund!	E tuttavia colpisco dall'esterno ...Vivo, quindi vado a fondo Penso, quindi sono morto Nel profondo, fondatore, è il tuo fondamento
De profundis, o fundator, te fun- davi!	De profundis, o fundator, te fun- davi
Jag har bottnat <sup>191</sup> .	Ho toccato il fondo.

<sup>190</sup> Va notata l'allitterazione, con funzione evidentemente onomatopeica (il vorticare del vento). Cfr. alcuni passi degli inediti: *Sent på jorden 1962*: « fruktansvärt uppslag: en lång prosadikt 'Avhandling om mellanrummet mellan stjärnorna', med det mest abstrusa innehåll, i vilken allt tillgängligt material används, gärna i musikalisk form » (« idea terrificante: un lungo poema in prosa dal titolo 'Trattato sullo spazio in mezzo alle stelle' di contenuto più astruso possibile e che utilizzi tutto il materiale disponibile, possibilmente in forma musicale »). *Cahier I*: « Vad är det vi söker i livet om inte det stora okända. Förr i tiden sökte man det i Amerika i Indien i Kina. Nu bland atomerna, i världsrymden... döden är det stora okända » (« che cosa cerchiamo nella vita se non il grande ignoto. Nel passato l'hanno cercato in America, in India, in Cina. Ora lo si cerca in mezzo agli atomi e nello spazio cosmico... Il grande ignoto è la morte »).

<sup>191</sup> *Den enskilde är död*, « È morto il singolo », in FS. Cfr.

La critica delle categorie logiche diventa qui critica linguistica: il rapporto di derivazione etimologica viene rivoltato su se stesso come quello di deduzione. L'esplorazione dello « spazio di mezzo », viene detto con estrema chiarezza, può avviarsi solo impegnandovi la totalità dell'esperienza e della storia. « Rimettendoci », appunto, « la vita » (*Tag och skriv*), « lasciando in ostaggio cuore, spirito, sorte » (*Kategorier*). Tende al recupero di una comprensione unitaria del mondo supposta originaria, e distrutta con l'introduzione delle antinomie nella logica.

Ekelöf se la prende in particolare con la classificazione logico-metafisica dei predicati in Aristotele (*Dell'interpretazione e Categorie*). La distinzione fra sostanza e attributi (quantità, relazione, luogo, tempo, situazione, stato, azione, passione) viene riconosciuta (correttamente, del resto) come il fondamento di ogni dialettica<sup>192</sup> successiva.

Considerando tutti gli altri oggetti, che non sono sostanze, non sarebbe possibile presentare un qualcosa che, pur essendo numericamente uno, fosse costituito per accogliere i contrari: il colore, ad esempio, che possiede unità e identità numerica, non potrà essere bianco e nero, né la medesima azione, numericamente una, potrà essere senza valore ed eccellente<sup>193</sup>.

ancora nel quaderno AC (1959-61) « jag lider, alltså lever jag. Jag tänker, alltså lider jag » (« soffro, quindi vivo. Penso, quindi soffro »).

<sup>192</sup> Si veda già una vecchia annotazione nel *Cahier I*: « Jag börjar tro det är metafysik att säga: allt är svart och vitt, dag och natt, liv och död, gott och ont. Motsatser som inte äro något annat än felaktiga tydningar av det vi se omkring oss » (« Comincio a credere che sia fare metafisica dire: tutto è bianco o nero, giorno o notte, vita o morte, bene o male. Antitesi che non sono altro che interpretazioni difettose di quanto ci vediamo intorno »). E ancora (ivi): « Om vi tro att allting är en stor dissonans eller dualitet, varför har inte begreppen gott och ont sitt fulla berättigande... Vi får inte glömma att gott och ont blott är en liten fasett av ett större, oändligt mycket större förhållande » (« Se riteniamo che tutto consista in una grande dissonanza o in un dualismo, perché non hanno piena giustificazione i concetti di bene e di male?... Non bisogna dimenticare che bene e male non sono che una minuscola faccetta di un complesso infinitamente maggiore »).

<sup>193</sup> ARISTOTELE, *Opere*, Bari 1973, I: *Categ.* 5, 4a, 12-15. Cfr. un altro passo sullo stesso argomento: *Categ.* 10, 12a 1-5, 7,

Contro l'opposizione polare di bianco e nero e in difesa del grigio, considerato emblematico per la relatività e l'ambiguità dei valori nella cultura contemporanea, si erano già pronunciati con forza Bergson<sup>194</sup> e Whitehead<sup>195</sup>. Sul trapasso dal bianco al nero, sul grigio come somma anche dei due colori complementari, rosso e verde, avevano impostato lezioni memorabili tanto Kandinsky<sup>196</sup> che Klee<sup>197</sup>: dimostrar-

10, 17: « Quando i contrari sono cosiffatti, che l'uno o l'altro di essi deve necessariamente appartenere all'oggetto in cui si presentano per natura o di cui si predicano, allora tra questi contrari non sussiste alcuna nozione intermedia... Il dispari e il pari si predicano del numero ed è certo necessario che uno dei due, o il dispari o il pari, appartenga al numero... Quando invece non è necessario che l'uno o l'altro dei contrari appartenga all'oggetto, tra essi sussiste qualche nozione intermedia: ad esempio il nero e il bianco si presentano per natura nel corpo, e non è certo necessario che l'uno o l'altro appartenga al corpo... E certo tra tali contrari esiste anche qualche nozione intermedia: ad esempio, fra il bianco e il nero esistono il grigio, il giallo pallido e tutti gli altri colori ». Si veda la critica di Heidegger (*Sein u. Zeit* pp. 258-9): « La logica greca si fonda sull'ontologia della semplice-presenza... La liberazione della grammatica richiede in via preliminare una comprensione positiva della struttura che fonda a priori il discorso in quanto esistenziale... La dottrina del significato ha le sue radici nell'ontologia dell'Esserci. La sua sorte è legata al destino di questa ».

<sup>194</sup> H. BERGSON, *Introd. à la métaphysique*, tr. it. cit. p. 97: « Così sarebbe, senza dubbio, se non vi fosse alcun mezzo d'accettare, nello stesso tempo e sul medesimo terreno, la tesi e l'antitesi delle antinomie: ma filosofare consiste precisamente nel porsi, con uno sforzo d'intuizione, all'interno di quella realtà concreta su cui la critica prende dall'esterno le due vedute opposte, tesi e antitesi. Se non ho visto il grigio, non immaginerò mai come bianco e nero possano compenetrarsi; ma quando l'abbia visto, capisce senza fatica come lo si possa considerare dal doppio punto di vista del bianco e del nero ».

<sup>195</sup> A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality* cit., pp. 222 sgg.

<sup>196</sup> *Dello spirituale nell'arte*, cit., p. 109: « Il grigio... come valore morale è molto simile al verde... Il grigio è formato da colori che non possiedono alcuna forza puramente attiva, bensì constano da un lato di una resistenza immobile e dall'altro di un'immobilità incapace di resistenza... (p. 113). Il grigio è l'immobilità desolata. Quanto più scuro diventa questo grigio, tanto maggiore prevalenza

do come nell'« accordo vivente fra i due poli » s'incontrino tutte le possibilità immaginabili di movimento, azione e resistenza, montare e calare della tensione. « È una traiettoria che può definirsi un *Erlebnis*. E se la percorriamo su e giù a velocità accelerata, ne ricaviamo impressioni paragonabili all'addensarsi e al decrescere di un uragano » (Klee).

In linguistica, Hjelmslev utilizzava proprio i nomi di colori per dimostrare l'arbitrarietà e il carattere storico dei tagli operati dalle differenti culture nel *continuum* referenziale; e per introdurre il concetto di 'forma del contenu-

acquista la disperazione, tanto più cresce il soffocamento. Man mano che il grigio diventa più chiaro, il colore accoglie in sé una sorta d'aria, una possibilità di respirare che contiene un elemento di speranza. Un grigio simile si ottiene mediante la mescolanza ottica di verde e di rosso; esso deriva dalla mescolanza spirituale della passività soddisfatta di sé e di un intenso ardore attivo ».

<sup>197</sup> *Storia naturale infinita*, cit., p. 303 sgg.: « Lo spazio che sta tra chiaro e scuro si muove su e giù tra i poli bianco e nero... È inevitabile una lotta, giacché il bianco in sé non è nulla, la sua forza l'acquiesce soltanto nel risultato che ottiene combinandosi con le sue antitesi. Questo spiega come noi lottiamo non solo con l'energia del bianco contro il dato scuro, ma altresì con l'energia del nero contro il dato bianco... Ci troviamo quindi a disporre, successivamente o contemporaneamente, di forze offensive e difensive. Dobbiamo trovare un vivente accordo fra i due poli. A questo scopo ci devono essere date tutte le gradazioni dall'alto al basso... È una traiettoria che può definirsi un *Erlebnis*. E se la percorriamo su e giù a velocità accelerata, ne ritraiamo impressioni paragonabili all'addensarsi e al decrescere di un uragano ». P. 347: « L'assetto naturale di un movimento dal bianco al nero... è ordinato rispetto al caos, dove luce e tenebre non sono ancora separate, nel senso naturale di un trapasso per gradi insensibili da un polo all'altro. Questo distribuirsi della tensione (movimento) è di infinita finezza... Né è dato di fissare con precisione una topografia, giacché il flusso, la corrente finissima, morbida e inarrestabile trascina con sé ogni immobilità. Il movimento naturale dal bianco al nero è l'ordine più raffinato che si dia nel movimento ». *Teoria della forma e figurazione*, I, pp. 473 sgg.: « Movimento e contromovimento (rosso e verde). Si determina un centro, il grigio centrale. Autentica coppia di colori graduata in sette velature ». Nel grigio s'incontrano tutte le coppie complementari di colori generando un movimento infinito.

to'<sup>198</sup>. L'« elogio del grigio » di Ekelöf è impiantato anche esso in forma di lezione; prende vistosamente ad assunto la coppia aristotelica del bianco e del nero, come giocano con l'altra coppia (pari e dispari) diversi testi della raccolta<sup>199</sup>; si sviluppa con sarcasmo secondo lo stesso schema dialettico che si propone di combattere.

KATEGORIER	CATEGORIE
De som ännu kan se att grått, är grått, som vet att livet ett otal valörer:	A Chi è ancora in grado di vedere che il grigio è grigio B chi sa che la vita possiede valori innumerevoli
Alla sanningars och lögners relativitet.	C conosce la relatività di tutte le verità e di tutte le menzogne
Som inte söker efter alltings motsats, som ännu inte ställts för dualismens frestelse	D Chi non cerca per ogni cosa il suo contrario D' chi non si è esposto ancora a tentazioni dualistiche (siano pure del resto allineati senza saperlo come limatura di ferro
— må de för övrigt vara omedvedet ordnade som järnfilspån i fältet mellan ont och gott:	D <sup>2</sup> nel campo che separa il bene dal male)
De icke vanliga, naturliga, indifferent.	E I non comuni, i naturali, gli indifferenti.
De som ser nerver av svart och vitt i allt det ändlösa grå, som tvingas att ständigt på nytt konstatera, uppleva, medverka, delta i	D <sup>3</sup> Chi vede nel grigio sconfinato nervature di nero e di bianco chi a ogni momento si costringe a riconstatore, a risperimentare, a ricontribuire, a riprendere parte
kampen på liv och död,	D <sup>4</sup> nella battaglia per la vita e per la morte,

<sup>198</sup> L. HJELMSLEV, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, tr. it. Torino 1968<sup>3</sup>, pp. 57 sgg.

<sup>199</sup> Per esempio *En människa är aldrig homogen* (« Un essere umano non è mai omogeneo »), *Det finns någonting* (« C'è qualcosa »), *Du skriker till livet* (« Gridi alla vita »).

den som rasar i allt det skenbart likgiltiga ner till ett fingers rörelse, ett dammkorns flykt.	E'	chi all'interno dell'apparen- temente indifferente si avventa sul moto di un dito, sul volo di un granel- lo di polvere
De vanliga, de icke likgiltiga, ma- gnetiserade. De som går in i det minsta	~EF G	I comuni, i non indifferen- ti, i magnetizzati che abbracciano ogni mini- ma causa
med hjärta, själ och öde som insats. Det är de halvvägs hunna — och halvvägs fångna, ty den som är sin åklagare och försvarsadvokat,  han är sin brottsling.	H	con la partecipazione di cuore, spirito e sorte sono i giunti a metà strada, e a metà strada fermati dal momento che chi è ac- cusatore e difensore di se stesso è anche l'imputato di se stesso
De som aldrig har glömt att grått är grått, som genomgått rationalismens lagjudendom, som blivit porösa väggar för den himmelsk-infernaliska osmo- sen: De likgiltiga, antimagnetiska. Det är de udda.	A D <sup>5</sup> E~F	Chi non dimentica mai che il grigio è grigio chi ha attraversato la legge giudaica del razionalismo e si è fatto parete porosa per l'osmosi fra inferno e cielo gli indifferenti, gli antima- gnetici sono i dispari
De som söker gå ut ur det minsta	G	che cercano di tirarsi fuori dalle cause minime
lämnande hjärta, själ och öde som gisslan, endast medförande det obestäm- da och obestämbara. Där, på den tredje sidan av livet,  där är det svarta, det grå och det vita ingendera delen	H AD <sup>3</sup>	lasciando in ostaggio cuore spirito e sorte e non portando con sé che l'indefinito e l'indefinibile <sup>200</sup> Lì, sulla terza faccia della vita nero grigio e bianco non costituiscono nessuno dei poli
och av de trenne skapas ett otal valörer bortom alla sanningar och lögner.	B C	ma da quei tre si creano valori innumerevoli al di là di ogni verità e di ogni menzogna.

<sup>200</sup> Cfr. il monologo conclusivo del *Faust*.

La prima stesura di *Categorie*, piuttosto precoce (1937<sup>201</sup>), contiene anche l'abbozzo di un testo a questo assai simile, pubblicato (rielaborato) in *En natt i Otočac* (« Una notte a Otočac », 1961). L'uso delle astrazioni, delle riprese, delle contrapposizioni è chiaramente immutato, al di là del lungo intervallo di tempo.

Den icke fanatiska må han hata delarna av kärlek till det hela må han hata vägen steg för steg av kärlek till målet delen som del och vägen som steg för steg		Il non fanatico per quanto odi le parti per amo- re dell'intero per quanto odi il cammino passo per passo per amore della meta la parte in quanto parte e il cammino in quanto passo per passo
ty han älskar dem också i samma mån det hela finns i delen i samma mån som målet finns i tunga steg för steg.		riesce pure ad amarli nella misura in cui l'intero è compreso nella parte nella misura in cui la meta è compresa nel pesante passo per passo.
Men den fanatiska, den enögde gör både steg och mål till öde- mark: vägen blir självmål.		Ma il fanatico e monocolo fa un deserto dei passi e della meta resta meta a se stesso il cam- mino

Il tutto nella parte, il tutto come parte di un altro tutto, l'unità nel molteplice sono metafore organiche di cui Klee aveva studiato le possibilità figurative e su cui lavorerà a lungo lo stesso Ekelöf sviluppando il motivo dei *disiecta membra*.

L'immagine organica della realtà è ancora sensibile in quelle « nervature di nero e di bianco », in contrasto violento entro un contesto di generalizzazioni. Ma di un testo

<sup>201</sup> *Quaderno K* (circa 1937), alla UUB.

<sup>202</sup> *Retorik 1931*, negli inediti: « Och då jag talar om en stor, oändlig likgiltighet menar jag det helas fulländade proportioner ». (« E per indifferenza sconfinata vanno intese le proporzioni compiute dell'intero »).



come *Categorie* va notata, più che la novità tematica, l'originalità compositiva e di genere. Anche all'interno di un filone di poesia astratta di cui si è seguita qui la progressiva codificazione, l'effetto è ancora eversivo. Si tratta del primo testo integralmente teorico, organizzato assai rigidamente per corrispondenze e per antitesi (si vedano i richiami in margine), fino a escludere ogni possibilità di sviluppo asimmetrico. Le opposizioni procedono per una spirale di negazioni sul piano del testo (A/nonA/non nonA): per sintagmi disgiunti, soprattutto convenzionali, entro le diverse sezioni (verità e menzogne, male e bene, nero e bianco, vita e morte, cielo e inferno). Il dualismo oltre il dualismo, la proposta di un piano contrapposto alla dialettica, il mondo « in mezzo » ai contrari riceve definizioni ancora negative: gli indifferenti, i non comuni, l'indefinito, valori innumerevoli, nessuno dei poli.

Ai molti astratti e ai molti aggettivi sostantivati (inseriti in più o meno sensibili variazioni e crescendo: « indifferenta/likgiltiga »; « obestämda/obestämbara ») si associano metafore tratte da settori specialistici, militari, legali, fisiche, chimiche; con il consueto effetto provocatorio e « galvanico » (*Tag och skriv*), o, se si vuole, straniante; ma anche tutte evocative di un gioco di forze contrapposte che dilata e fa rimbalzare da ogni lato lo stesso dualismo.

La proposta in positivo del testo, il suo contributo speculativo e, perché no, didattico è ancora una volta di carattere formale. Viene mimato lo snodarsi del pensiero fra quei contrari, irregolare, ripetitivo, pieno di incisi e di riserve. Sul piano dei meccanismi linguistici di accumulazione e di associazione si tenta di cogliere l'inarrestabile movimento di trasformazione e di trapasso (l'«osmosi») che smentisce l'isolamento dei poli dialettici e costituisce la principale «testimonianza di questa nostra percezione e di questo fatto di esistere»<sup>203</sup>. È tipica in questo senso la sfilza dei quattro verbi al v. 11, affini foneticamente e in intensificazione se-

<sup>203</sup> *Eufori* (« Euforia »), in FS: « Det finns detta vårt förnimmandes vittnesbörd / och detta att vara till ».

mantica, che rotolano uno sull'altro come generati l'uno dall'altro, senza lasciare alla serie dei significati il tempo di articolarsi per differenziarne la funzione.

Ma lo spazio intermedio fra gli estremi della logica è soprattutto pieno del tempo e pieno di morti (ancora *Sein und Zeit*). Così la terza mano, quella « di mezzo », capace di cogliere l'inafferrabile alle altre due:

Jag betraktar mina händer	Mi osservo le mani
En dödings hand i en levandes	la mano di un morto dentro la
hand	mano di un vivo
Jag känner smaken i min mun	Il sapore che mi sento in bocca
smaken av lik <sup>204</sup>	è sapore di cadavere

Il rapporto col passato viene sempre segnalato e introdotto da violente sensazioni fisiche, con funzione iniziatica. Odori soffocanti,<sup>205</sup> difficoltà di respiro<sup>206</sup>, sapori disgustosi, rumori ritmici (fino all'« acciottolio delle ossa »<sup>207</sup>, ma più spesso un ballabile):

Som ankelringar är denna musik	Come anelli alle caviglie questa
om intet är ankeln och intet ryt-	se niente è la caviglia e niente il
men	ritmo
i vilken foten rör sig... <sup>208</sup>	che fa muovere il piede...

Si è scritto di influssi yoga<sup>208a</sup>, ma è soprattutto nella linea Mallarmé-Valéry l'allenamento a cogliere i suoni che non ci sono (ma serbano ancora l'eco dei ritmi che sono stati o

<sup>204</sup> *En dröm (verklig)* (« Un sogno, reale ») in OH. Cfr. *Encheiridion*: « Döden är alltså... tinget i sig » (« La cosa in sé è dunque la morte »).

<sup>205</sup> Ancora *En dröm (verklig)*: odore di cadavere e di avanzi.

<sup>206</sup> V. sopra, p. 164.

<sup>207</sup> « skallrandet av ben mot svart-vita plattor av sten » (« l'acciottolio delle ossa contro lastre di pietra bianche e nere ») in *En dröm (verklig)* cit. Cfr. « the rattle of the bones » in *The Waste Land*.

<sup>208</sup> In *Strountes* (« Sciocchezze », S), 1955.

<sup>208a</sup> Cfr. LANDGREN e HELLSTRÖM, opp. citt.

potrebbero essere), a vedere e descrivere i paesaggi del vuoto (ma ancora improntati al passaggio di persone e cose, o atteggiati secondo l'iconografia dominante in una determinata cultura<sup>209</sup>). Tappa ascetica indispensabile all'esperimento più radicale, provare in sé le sensazioni degli abitanti di millenni scomparsi, afferrarne le voci, intravederne i movimenti.

Vad vi ser, hör, känner, tänker är mindre än hälften av allt	Quello che vediamo, udiamo, sentiamo, pensiamo non è neppure la metà di quello che esiste
vad vi inte ser, hör, känner, tänker mer än den andra hälften	quello che non vediamo, non udiamo, non sentiamo, non pensiamo è oltre l'altra metà
Liv är balansgången på linjen mellan båda <sup>210</sup>	La vita è un'asse d'equilibrio sulla linea che le divide

La via privilegiata da Ekelöf, si è detto più volte, è senz'altro l'ascolto. Al di là dei silenzi della storia sui non protagonisti è possibile cogliere un coro inconcepibilmente vasto, voci di oppressioni di piacere e di sofferenze che si sovrappongono e interferiscono le une con le altre come in un logoro disco per grammofono. Lo spunto del grammofono è probabilmente di Seferis<sup>211</sup>; ma Ekelöf cita con raffinatezza Orazio<sup>212</sup>, inserisce frammenti di graffiti autentici della bassa latinità, dilata soprattutto straordinariamente l'impressione acustica che si fa sempre più indistinta quanto più diventa comprensiva. Lo scherzo si trasforma in un altro viaggio:

<sup>209</sup> V. più oltre, pp. 189 sgg.

<sup>210</sup> In *Opus Incertum*, OI, 1959 (ma datata 1941).

<sup>211</sup> In *Hai-kai* (op. cit. p. 154): « Sarà la voce / di nostri amici morti / o un grammofono? ».

<sup>212</sup> Il celebre lamento sulla fugacità della vita (« Eheu fugaces, Postume, Postume / labuntur anni... » *Carm.* II, 14). Cfr. qui « hui hui » e il doppio senso di quel *Posthumus*.

Posthumus, du som i din elektroniska stol kan höra sorlet av det förflutna mänskliga såsom vi på en gammal 78-varvskiva hör	Postumo, che riesci a sentire sulla tua sedia elettronica gorgogliare il passato degli uomini come noi sentiamo sempre più lontana, su un vecchio disco a 78 giri, la canzone di successo di quando eravamo giovani... ...Hui Hui — Come! Posthumus! Hör du mig som ett knäpp?
I det antika havets brus där tiotusen slavars kedjor blir ett rasp och tiotusen korsfästas stön längs vägarna ett rasp	Nel rimbombo del mare classico dove si trasformano in stridio le catene di diecimila schiavi e in un raschio i lamenti di diecimila crocifissi lungo le strade si sentono pure in una serie di fruscii gemiti di piacere e sospiri
Noete, lumen, va, va, usque va, Noete mitt ljus kom, kom, låt det gå för dig! Havete transistores balete transistores! Posthumus! Do you hear me? <sup>213</sup>	Noete, lumen, va, va, usque va, Noete, luce mia, vieni, vieni, lasciati andare! Havete transistores balete transistores! Postumo! Do you hear me?

Viaggio per eccellenza « nelle budella »<sup>214</sup> della memoria, discesa in inferi echeggianti ma ciechi, le *Voci di sotto-terra* attraversano (come farà poi l'*Elegia*) quasi vent'anni di riflessione e di esperimenti formali<sup>215</sup>. Un abbozzo ine-

<sup>213</sup> In *EniO*, 1961. Si notino gli scherzi sulle iscrizioni latine (autentiche): « transiores » che diventa « transistores » (*transistors*), il « vale » apocopato tradotto come « vade », incitamento erotico.

<sup>214</sup> Cfr. « det undermedvetnas tarmar » (« le budella del subconscio ») in *Envh*, v. sopra.

<sup>215</sup> Fra le prime stesure parziali, *Nedtecknat 1932* (« Steso nel 1932 ») in *OH* e *stentiden* (« il tempo della pietra »), inedito, del 1933, nel contenitore *Tidiga mss.* alla UUB; inoltre le varianti edite *En dödsdröm* (« Sogno di morte ») in *Non serviam*, 1945, NS e *Fågel* (« Uccello ») in *OH* e soprattutto una variante manoscritta

dito fra i più precoci, datato in modo molto eloquente Berlino 1933, porta tutti i contrassegni della visione del mondo conosciuta in spj: soffocazione, paralisi, disgregazione. Anche le soluzioni compositive si richiamano allo stesso slittamento claustrofobico: due strofe strettamente parallele, chiuse in circolo, articolate da variazioni e da riprese.

Il poemetto del 1951 ha invece un impianto sinfonico spettacolare, pur costretto entro la ripresa iniziale e finale dello stesso motivo. L'oppressiva dimensione sotterranea, che accumula in sé un'infinità di *topoi* letterari, dalle epiche arcaiche a Dostoevskij, è scelta estremamente caratteristica per un'immaginazione, come quella di Ekelöf, fondamentalmente metonimica, spaziale, biologica: che concepisce i processi di conoscenza come comprensione materiale, mangiare e bere, la comunicazione come osmosi, la contemporaneità come accalcarsi e addossarsi di presenze, la causalità come inglobamento di una realtà nell'altra o come gemmazione, partenogenesi, parto, il potere come sopraffazione fisica. Entro questa dimensione, dilatata vertiginosamente verso il basso, hanno luogo le « sintesi paleontologiche »<sup>216</sup>, ma anche la ricomposizione, come di un rompicapo, della cultura di un'epoca e di un'esperienza individuale.

La costruzione del poemetto si fonda sulla complessa e studiata alternanza 'musicale' dei motivi: « voci » nel senso di un'orchestrazione polifonica, come l'intervento articolato di 'strumenti' differenti: non certo o non solo come l'intervento dei due o più interlocutori che istituisce i dialoghi<sup>217</sup>. L'affiancarsi delle « voci » (o dei motivi) instaura problematicità e movimento: il passaggio da un motivo all'altro si giustifica sempre per vie di contatto, come nelle serie di tes-

che per la prima volta monta in un complesso unitario motivi sviluppati altrimenti per vie autonome.

<sup>216</sup> H. F. ANDERSSON, *Herren Någonting Annat* in « Samtid och Framtid », 13 (1956), p. 140. Ekelöf stesso dichiara di avere « una concezione stratigrafica » della tradizione (ER p. 222). « 'T' am just a kind of geological I » ivi, (p. 225).

<sup>217</sup> E l'ipotesi di R. SHIDELER (*Voices under the Ground. Themes and Images in the Early Poetry of Gunnar Ekelöf*, Berkeley-Los Angeles-London 1973, p. 11).

sere del domino. Un sema comune, più o meno nascosto<sup>217a</sup>, presiede agli spostamenti: l'amaro dell'alba associa a sé altre sensazioni fisiche, immagini, stridori, l'odore del gesso; il battito iniziale delle ore trapassa nelle pulsazioni del cuore, che contagiano e smuovono i fossili (anche le frasi sono scandite ritmicamente). Il motivo del sonno<sup>218</sup> collega il risveglio dell'uccello fossile allo smarrimento del dormiveglia, alla vertigine del vuoto. E finalmente, in un crescendo grandioso, tutti i motivi si sovrappongono e si tendono verso l'esplosione, la spirale ipnotica, l'inondazione della notte<sup>218a</sup>. Il ritmo regolare che aveva fatto da sottofondo e metronomo si gonfia in una pulsazione gigantesca, eversiva, che tuttavia gradatamente si placa nel battito meccanico dell'orologio.

Come avverrà nell'*Elegia di Mölna* su scala ancora maggiore, spunti e frammenti in sé autonomi vengono inseriti in un'organizzazione che tende a riprodurre il funzionamento di un momento globale della memoria: associazioni, divagazioni, impressioni sensibili deformate o dilatate. Uno spaccato della coscienza di tipo bergsonian<sup>219</sup>.

<sup>217a</sup> Cfr. gli studi recenti di J. PIAGET sui meccanismi dell'associazione tra idee (*Trattato di psicologia sperimentale* cit., IV: *Apprendimento e memoria*, pp. 298-9).

<sup>218</sup> « sömnens drog », « la droga del sonno ». Cfr. per curiosità la quasi shakespeariana « drug of dreams » in *Animula* di Eliot, un testo che come si vedrà Ekelöf avrebbe avuto motivi per trovare congeniale.

<sup>218a</sup> Cfr. C. FEHRMAN, *Gunnar Ekelöf och traditionen*, in *Poesi och parodi*, Stockholm 1957, p. 240: « Perspektiv över svindlande rum, svindlande tider och svindlande djup av människosjälen. » (« prospettive su spazi vertiginosi, tempi vertiginosi, profondità vertiginose della psiche »). A proposito dell'identificazione con l'uccello fossile che dorme nella pietra, cfr. un passo di *Zarathustra*: « Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! ».

<sup>219</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire*, cit., pp. 263 e 268: « Mais pour toucher la réalité de l'esprit, il faut se placer au point où une conscience individuelle, prolongeant et conservant le passé dans un présent qui s'en enrichit, se soustrait ainsi à la loi même de la nécessité... La vérité est que la mémoire ne consiste pas du tout dans une regression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. C'est dans le passé que nous nous

Nel momento stesso in cui motivi e formule entrano in questo tipo di composizione, si instaura fra loro una rete di attrazioni e suggestioni reciproche. Ogni unità si trova così a motivare l'altra o a giustificarla, e i percorsi del significato si lanciano in tutte le direzioni. Cose, fra l'altro, ampiamente teorizzate<sup>220</sup>. Ma accade, anche entro questa rete, che motivi e formule restino cristallizzati, aprano buchi nel testo, obblighino ad andirivieni verso prospettive esterne. Sono cioè dichiaratamente materiali di reimpiego, pesantemente connotati nella cultura dell'epoca e all'interno di quest'opera stessa.

Il sottoterra, dove si stratificano gli uni sugli altri re-  
 perti eterogenei storicamente e tipologicamente (organici e inorganici: minerali, fossili, manufatti archeologici, cadaveri), è infatti come lo sarà il muro a « opera incerta »<sup>221</sup>, metafora culturale eminente: collettiva e personale. Il significato d'uso ormai perduto viene sostituito, per quei re-  
 perti, dalle nuove funzioni associative.

La composizione imposta in realtà e approfondisce lo stesso problema che costituisce stimolo al viaggio sotterraneo: l'esplorazione della realtà « in mezzo » a fenomeni contrastanti, la mediazione fra antinomie. Realtà « di mezzo » concepita tuttavia non come territorio sconosciuto ma in termini dinamici: movimenti, passaggi, salti o osmosi, assestamenti insomma di equilibri dove tutto è collegato e a ogni slancio verso l'alto corrisponde uno sprofondamento progressivo<sup>222</sup>.

plaçons d'emblée. Nous partons d'un 'état virtuel' que nous conduisons peu à peu à travers une série de *plans de conscience* différents, jusqu'au terme où il se matérialise dans une perception actuelle... ».

<sup>220</sup> Negli inediti, soprattutto in *Encheiridion I boken* e nel *Cahier I*; inoltre, *Quaderno D* e *Kommentarer*. Nei saggi editi, in *Diktens medel och mål*, in « BLM » 1933, 5, pp. 19-20; in *En outsiders väg*, in *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963, p. 174; oltre naturalmente che nell'importante lirica programmatica *Poetik* che introduce OI.

<sup>221</sup> Vedi più oltre, e inoltre il mio *L'alto, il basso ecc.*, pp. 152 sgg.

<sup>222</sup> Cfr. ancora H. BERGSON, *Introduction à la métaphysique* cit., p. 81.

I movimenti di questo sistema esistenziale sembrano avvertibili esclusivamente in situazioni psicologiche limite dove si allentino le spinte centripete della coscienza. Una lunga serie di testi varia, come preparazione spirituale, motivi di dormiveglia, di concentrazione solitaria, di distrazione intesa come ascesi, vuoto mentale<sup>223</sup>.

I movimenti difficili e il fragile equilibrio, fra frammenti eterogenei che tendono invece all'esplosione, sono puntellati soprattutto dai due capisaldi del prologo e dell'epilogo. Quasi identici fra loro, punto di partenza e d'arrivo dopo la lunga parabola del 'viaggio', forniscono a quel viaggio, più che un'interpretazione, un programma:

Timmarna går. Tiden förgår.	Scorrono le ore. Passa il tempo.
Det är sent eller tidigt för olika människor	È tardi per qualcuno, presto per qualcun altro
Det är sent eller tidigt för olika ljus.	È tardi per qualche luce, presto per qualche altra.
— Stilla stöter morgonljuset sömnens drog	— La luce del mattino pesta in silenzio la droga del sonno
och gömmer undan den i alla apotek (med de svart-vit-rutiga golven)	e la nasconde in tutte le farmacie (con pavimenti a quadri bianchi e neri) —
färglös och gryningsbitter	incolore, amara dell'amaro dell'alba,
självt trött som aldrig är och dagar intill döden...	stanca anche lei come mai prima, anni e giorni, stanca da morire...
— Jag längtar från den svarta rutan till den vita.	— Smanio di passare dal riquadro nero al riquadro bianco.
— Jag längtar från den röda tråden till den blå.	— Smanio di passare dal filo rosso al filo azzurro.

Gran parte del senso dell'intera composizione va per me ricondotto allo sforzo disperato di quel passaggio, dal nero al bianco e al blu dal rosso. Le interpretazioni addotte

<sup>223</sup> V. per esempio *korollarium till skymningen* (« corollario al crepuscolo ») e *sömn och tomhet* in spj, la serie *Ensam i tysta natten* (da S a VtU), e gli studi sul paesaggio assente di cui si parlerà più oltre.

fin qui sono deboli o molto parziali. I quadri bianchi e neri evocano, per Shideler, una « scacchiera mentale »<sup>224</sup> e quindi una scissione del soggetto in almeno due giocatori (le « voci »), come era avvenuto in un testo giovanile molto tipico<sup>225</sup>. Penso anch'io che non sia assente, fra le associazioni di fondo, un motivo iconografico e letterario celebre come la scacchiera. Ma l'esperienza di schizofrenia attraversata nell'opera precoce secondo le regole del *dérèglement* è molto data: rappresenta il primo stadio, ascetico, per un'apertura senza condizioni alla realtà. Del resto è facile constatare storicamente la stessa successione nella cultura europea fra le due guerre. E soprattutto non è convincente un'interpretazione che consideri una sola delle due coppie antitetice giustapposte.

Stessa obiezione a un altro tentativo di lettura, o per di più abbastanza incredibile, dell'altra coppia stavolta, rosso-blu. Filo rosso-filo d'Arianna; filo rosso-distintivo dei cordami della marina inglese; filo blu-distintivo dei cordami della marina svedese. Conclusione: nostalgia per una patria spirituale. La cosa (proposta per la verità in tono dubitativo<sup>226</sup>) suona particolarmente grottesca a chi ricordi le continue ironie di Ekelöf su « Svea, la regina degli ormoni »<sup>227</sup> « surgelata, sotto plastica / garantita priva di bacilli / non toccata da mano umana »<sup>228</sup>; e le invettive degli inediti.

<sup>224</sup> R. SHIDELER, op. cit. p. 11.

<sup>225</sup> Envh, p. 157: « En kväll i skymningen, ... satt jag vid mitt skrivbord, böjd över ett schackparti som jag spelade mot min egen ensamhet ». (« Una sera al crepuscolo... ero seduto alla scrivania, curvo su una partita a scacchi che stavo giocando con la mia solitudine »).

<sup>226</sup> R. EKNER, *Den röda tråden och den blå*, in « Arbetaren », 7-1-1956.

<sup>227</sup> « Svea, hormonernas drottning » (citazione della « reine des bergers » di Apollinaire) in *Till de folkhemske* (NS).

<sup>228</sup> « djupfryst, plastinlagd / garanterat bacillfri / aldrig vidrörd av människohand » in *Trumma på rutan och se på snön* (« Tamburella sul vetro e guarda la neve », S).

Il rapporto di opposizione tradizionale fra rosso e blu è rapporto cromatico, prima di essere storico o ideale: sono i due estremi nello spettro dei colori, vengono usati nelle carte anatomiche per contrassegnare i due sistemi di circolazione del sangue, venoso e arterioso. Sulle associazioni sinestetiche al rosso e al blu Kandinsky aveva scritto pagine famose<sup>229</sup>, come in lezioni altrettanto famose Klee aveva insegnato, proprio servendosi dello schema di circolazione del sangue, il trapasso e la mediazione fra i due colori in conflitto<sup>230</sup>. Rosso e blu sono legati alle arterie e alle vene anche nei caratteristici paesaggi 'organici' di Ekelöf:

Träden har blå eller röda grenar och frukter som hängande ögon<sup>231</sup>      Gli alberi hanno rami rossi o blu e frutti che somigliano a occhi penduli

En eldfågelbo är hjärtat byggd med kvistar av ådror<sup>232</sup>      Il cuore è il nido di un uccello di fuoco fabbricato di ramoscelli di vene

Men ljuset över marmorn har ådror av blått<sup>233</sup>      Ma la luce che passa sul marmo ha vene d'azzurro

Nelle versioni precoci e frammentarie di *Voci di sotto-terra* è ancora sensibile il motivo della circolazione sanguigna: connesso a una regressione biologica, oltre che nel tempo, e se si vuole al famoso tema della nostalgia prenatale:

en källa att se ner i, en susande blodskog      una sorgente in cui affondare lo sguardo, un bosco di sangue che mormora

<sup>229</sup> W. KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte*, cit., pp. 113 sgg.

<sup>230</sup> P. KLEE, *Storia naturale infinita*, cit., pp. 108 sgg. (« Circolazione del sangue. Degenerazione. Rigenerazione » e « Rosso. Passaggio dal rosso all'azzurro. Azzurro »).

<sup>231</sup> *Jag går in i ditt underbara landskap* (« Entro nel tuo paesaggio stupendo »), in S.

<sup>232</sup> *Kinesiskt broderi* (« Ricamo cinese »), ancora in S.

<sup>233</sup> *Psyke*, in OH.

att lyssna till och smeka med hand som fågelvinge  
 en sten att drömma i ett urtidshav att leva i<sup>234</sup>  
 da ascoltare e da accarezzare con mano simile a un'ala d'uccello  
 una pietra in cui sognare un mare primordiale in cui vivere

E ancora, con formula pressoché definitiva:

Jag längtar bort från den röda tråden  
 till den blå...  
 jag är färglös och gryningsbitter...  
 kanske mitt blod är vitt...<sup>235</sup>  
 Smanio di allontanarmi dal filo rosso  
 per arrivare a quello azzurro...  
 sono incolore e amaro dell'amaro dell'alba...  
 forse il mio sangue è bianco...

In Edith Södergran, la più congeniale a lui degli autori di Ekelöf, rosso e blu sono colori assoluti, estremi esistenziali messi in collegamento fra loro dal pallore del soggetto, e dall'incolore<sup>236</sup> della morte:

än hava dina fötter inte inträtt i hans ödes slutna krets  
 det är dig ännu detsamma om han han är röd eller blå<sup>237</sup>  
 När jag var barn såg jag i havet: det var blått,  
 i min ungdom mötte jag en blomma: hon var röd,  
 nu sitter vid min sida en främling: han är utan färg  
 i tuoi piedi non sono entrati ancora nel circolo chiuso del suo destino  
 è ancora lo stesso per te se lui sia rosso o sia blu  
 Quand'ero bambina ho guardato il mare; era azzurro  
 quand'ero giovane ho trovato un fiore: era rosso  
 oggi è seduto accanto a me uno sconosciuto: non ha colore

<sup>234</sup> *Tidiga mss.* alla UUB.

<sup>235</sup> *Ur Non Serviam, Om hösten, Opus Incertum, Otočac* alla UUB. Nel *Cahier I* giovanile, il rosso e il blu sono i colori del romanticismo e di Rimbaud.

<sup>236</sup> Cfr. *Légende du vieux Soupçacqa*, in S: « incolore de vieillesse ».

<sup>237</sup> E. SÖDERGRAN, *Till en ung kvinna* (« A una giovane donna »), in *Samlade dikter*, Helsingfors 1962, p. 61.

men jag är icke mera rädd för honom än jungfrun var för draken<sup>238</sup>  
 ma non ho più paura di lui di quanto avesse paura la vergine del drago

För min egen blekhets skull älskar jag rött, blått och gult...<sup>239</sup>  
 Dal momento che sono pallida amo il rosso, il blu e il giallo...

La « ragazza pallida » nelle *Voci* è probabilmente citazione della Södergran, collegata com'è dal motivo della mano allo spettrale guardiano sulla cattedra, la morte. Altrove, in testi precedenti, il « filo rosso », filo d'Arianna, è usato come metafora tradizionale per la linea principale, la strada maestra, il senso dichiarato delle cose<sup>240</sup>.

Le ragioni dei colori, in Ekelöf, sono quasi sempre culturali. L'azzurro di Mallarmé, in *Tardi sulla terra*, il bianco calce nelle liriche mediterranee, l'oro e il blu dei mistici nel *Diwān*, rossi e gialli indiani in *Fatumeh*. Per che vie si associno al filo il rosso e blu per esempio di Klee, i colori che muovono con il sangue i processi dell'esistenza stessa, lo chiariscono notevolmente le varianti inedite delle *Voci*. Il procedimento sembra anzi esemplare e permette di ripercorrere con enorme approssimazione i movimenti della composizione, per assestamenti progressivi simili a quelli che è possibile verificare in *Mölna* e negli altri testi maggiori.

Le prime versioni delle *Voci* conservate (a stare alla testimonianza di Ekelöf le prime in assoluto) sono datate degli ultimi mesi del 1932, vicinissime l'una all'altra. Sviluppano ognuna un piccolo gruppo di motivi, che entreranno a far parte (sfrondate delle connotazioni locali) di un complesso di relazioni nuovo e vasto man mano che si afferma l'idea unitaria del testo. La prima redazione, dichiarata da Ekelöf « surrealista » o semiautomatica, accoppia così entro una stanza il « presto o tardi » il *puzzle*, la stanchezza, l'orologio, le grida della solitudine, le ali grige del matino e, contro un soggetto « incolore », dal sangue « bianco »,

<sup>238</sup> Id., *Min själ* (« La mia anima »), ivi, p. 34. Il corsivo è mio.

<sup>239</sup> Id., *Färgernas längtan* (« Smania di colori »), ivi, p. 15.

<sup>240</sup> Cfr. per esempio *Coda I*, in *KdBS*, e spj 1962, p. 169.

la mania di passare dal filo rosso al filo blu. Nella seconda la notte, la morte, lo spirito dell'orologio « blu come fiamme rosso come fiori », la lotta fra solitudini bianca e nera e « perché non mescolare tutto assieme ». Terza: insonnia, desiderio di suicidio, desiderio di sprofondare sottoterra, di « sognare in una pietra » e una frase che sembra una citazione dalla poesia persiana: « Chi mi ha cacciato dalla taverna / dal mondo, ed era una taverna / un mondo? »<sup>240a</sup>. Quarta versione (a questo punto, non necessariamente in successione cronologica): compare finalmente l'uccello liberato. Quinta: la droga del sonno, il cuore nella pietra, la pietra che si fa uccello, l'abisso-inferno, il calcare, l'ospedale. Sesta: la scala eterna, i lampioni.

A tentare di tenere insieme questa congerie di motivi deve aver spinto soprattutto la tensione fra contrari presente in tutte (giorno e notte, luce e buio, rosso e blu, alto e basso, bianco e nero) e soprattutto la mania di « mescolare tutto assieme », di attraversare e mediare. Una versione di tendenze ormai unitarie tenta curiosamente di giustificare l'intreccio di motivi tanto disparati con l'ambientazione e la drammatizzazione. Le battute iniziali vengono messe in bocca a personaggi altamente simbolici. Il Lampionario, per via delle luci, il Farmacista, per la droga del sonno, e addirittura Cronos con tanto di clessidra. (Non sorprende, dato il taglio, che l'abbozzo non sia riuscito ad andare oltre le prime righe).

Il *décor* di questo « Inferno-Museo » mette da parte Mallarmé (eliminando con una correzione gli specchi) e si ispira invece liberamente al *Giovane* di Dürer. Tutto è significativo: scacchi, arredi di farmacia, attrezzatura scolastica, pallottolieri e lavagne, figure umane parziali, « spesso soltanto in rapporto a » finestre porte e tavoli; e un telaio<sup>240b</sup>.

<sup>240a</sup> « Vem kastade mig ut ur vär(1)dshuset och var det ett vär(1)dshus »?. Cfr. per esempio OMAR KHAYYĀM, *Quartine* (*Robā 'iyyāt*), tr. it. Torino 1979, 17: « Questa antica Locanda cui dettero il nome di Mondo... » e altrove.

<sup>240b</sup> Le varianti inedite delle *Voci* sono conservate in parte nella cassetta *Tidiga mss.*, in parte nell'altra *Ur Non Serviam, Om hösten, Opus incertum, Otočac* alla UUB.

È molto probabile perciò che su quel telaio il filo azzurro vada inteso come il 'negativo' del filo rosso. Si può immaginare che sia intrecciato nel senso dell'ordito, se il filo rosso è intrecciato alla trama. Oppure, meglio, il filo blu costituisce il rovescio, l'interno, la faccia nascosta del filo rosso, qualcosa come il senso segreto dell'esistenza se l'altro ne è il senso palese. Il passaggio dall'uno all'altro è di nuovo un viaggio verso il lato interno delle cose, il rovescio dei colori, la *Kehrseite* di Nietzsche:

O, Utsida, jag ville se din In-	O Faccia Esterna, ho cercato di
	sida                    vedere la tua Faccia Interna
Var den röd? Var den vit?	Era rossa? era bianca?
O Utsida, visa mig ditt innersta	O Faccia Esterna, fammi vedere
	il tuo interno
Är det vitt? Är det rött? <sup>241</sup>	E bianco? è rosso?

Anche il pavimento a scacchi bianchi e neri è con tutta evidenza fortemente simbolico. Il motivo figurativo ricorre infatti in Ekelöf con frequenza, e sempre con caratteri ossessivi o oscuramente fatali che costringono a ricordare le prospettive allucinanti, gli inquietanti *trompe-l'oeil* della pittura metafisica e surrealista. Lo spunto esterno, se di spunti esterni c'è bisogno, sembra fornirlo un'annotazione del 1928-29:

I ett av hotellets sällskapsrum är golvet svart- och vitrutigt. Ena dagen gör detta ett melankoliskt intryck på mig, andra dagen kanske ett svagt eko av abstrakt glädje slår emot mig från den kalla enkelt dekorerade ytan som i sin enkelhet skulle kunna vara en symbol för ödet<sup>242</sup>.

In una delle sale di ritrovo dell'albergo c'è un pavimento a quadri bianchi e neri. Un giorno mi dà un'impressione di tristezza, un altro giorno può darsi che mi arrivi una vaga eco

<sup>241</sup> *Dīwān över fursten av Emgjón* (« *Dīwān* sul principe di Emgjón »), DöFaE, 1965. Si noti che il bianco e il rosso sono per Ibn 'al-Arabī (modello di Ekelöf nel *Dīwān*) i colori simbolici della donna, sposa e vergine (cfr. « the red tents... the white tents » in *Tarjuman* cit., III, 6 e 8).

<sup>242</sup> *En röst*, Stockholm 1972, p. 10.

di gioia astratta da quella superficie fredda, decorata semplicemente ma che nella sua semplicità potrebbe essere un simbolo del destino.

Un altro frammento precoce, lirico stavolta, la mette sul favolistico:

Jag fördes med förbundna ögon	Mi condussero con gli occhi ben-
till ett gemak	dati in un salone
med svart-vit-rutigt golv <sup>243</sup>	col pavimento a quadri bianchi
	e neri

E in un testo, come *Un sogno (reale)* che conclude OH, maturo invece e denso di simboli e di citazioni, un pavimento a scacchi costituisce sfondo di nitidezza onirica per la macabra messinscena:

Man hörde skullrandet av ben	Si sentì l'acciottolare delle ossa
mot golvets	
svart-vita plattor av sten	contro le lastre bianche e nere
	del pavimento

Le simbologie del bianco e del nero e del rosso e del blu, distinte storicamente come si è visto, vengono ricondotte a una stessa funzione dalla composizione in parallelo. E tutta la serie di testi in cui si inserisce *Voci di sottoterra* autorizza a interpretare le due coppie come antinomie esemplari che costituiscono i limiti, non lo scopo del viaggio: che non impongono scelte o superamenti dialettici, ma definiscono semplicemente da una parte e dall'altra l'intera e mobile realtà da attraversare e comprendere. Tema del poemetto è perciò appunto il 'passaggio' dal rosso al blu, dal nero al bianco, che comporta frequentazione, letteralmente, con l'altro mondo e con la morte e si svolge per stazioni, come un pellegrinaggio.

Le stazioni sono collegate per vie orizzontali fra loro da ripetizioni, simmetrie, tappe obbligate. Anche il per-

<sup>243</sup> Kladdbok 4, alla UUB.

corso sotto la superficie tende a tornare su se stesso, attraverso la scuola, la pietra, la casa dell'abisso, la scala di pietra, l'ospedale e di nuovo la scuola. La struttura ciclica del tempo mostra a nudo le sue strettoie infernali contro cui la memoria bergsoniana lotta per aprirsi un varco, dilatarsi e comprendere. Ma dallo schema circolare, che ha per emblema la spirale di pietra, si sviluppano serie soffocanti di opposizioni, o meglio di successioni (notte e giorno, presto e tardi, sonno e veglia, buio e luce) che generano ipnosi e assuefazione:

det blinkar dött i lamporna när	le lampade hanno un balenio
de presterar mottryck	morto mentre esercitano re-
	sistenza
och söker hålla mörkret nere	cercando di tenere in basso il
	buio
En vit ensamhet mot en svart	Una solitudine bianca contro una
ensamhet	solitudine nera
Eller en svart ensamhet mot en	O una solitudine nera contro una
vit ensamhet	solitudine bianca

L'altro schema del tempo, lineare, espansivo, ha per emblema l'uccello fossile che, forte della sua « smania di passaggio », riesce a liberarsi da tutte le spirali e a riprendere il volo, recuperando passati memorabili, vincendo le frustrazioni di una dolorosa paralisi.

Jag längtar till fågeln som fly-	Smanio di raggiungere l'uccello
ger och flyger	che continua a volare
med sin flykt.	portandosi via il suo volo.
Själv blev jag bunden till ste-	Io resto invece legato alla pietra
nen, den forna stenen.	antichissima.

Il simbolo dell'uccello, passato o no che sia man mano che veniva definendosi per altri significati di portata minore (l'amante infedele<sup>244</sup>, l'inconscio del narratore<sup>245</sup>), oc-

<sup>244</sup> R. EKNER, *Foreword* in R. SHIDELER, op. cit., p. IX.

L'ipotesi sembra appoggiarsi più su versioni precoci delle *Voci* (soprattutto *Fågel*, in OH) che sul poemetto vero e proprio.

<sup>245</sup> R. SHIDELER, op. cit., pp. 17 sgg., vi vede semplicemente « the hope for escape from man's condition ». Ma in Ibn 'al Arabí e nella



cupa un posto importante nella linea che parte (molto precocemente) dal fiore in mezzo alle rotaie<sup>246</sup>, passa per la principessa del drago e culmina addirittura nella Vergine-Kore. L'organismo vivente, cioè, non come sintesi dei contrari (secondo la formula di Coleridge), ma come forza unificante, comprensione e valorizzazione della distanza che si stende fra quei contrari. Territorio inesplorato dalla logica per mancanza di strumenti e conoscibile soltanto entro una teoria dell'esperienza radicale come questa.

La dialettica capovolta e il viaggio sottoterra e sotto la superficie delle cose portano a parlare del mondo secondo due metodi che raggiungono per vie apparentemente opposte i limiti del linguaggio e rientrano senza sforzo nelle categorie generalissime di Kandinsky, grande astrazione e grande realismo. L'una via e l'altra confermano il procedere costantemente metonimico dell'immaginazione in Ekelöf. La scelta è infatti fra il descrivere le cose partendo da quello che le cose non sono e il descriverle partendo da un loro residuo irricognoscibile.

E quindi, il silenzio sul mondo per parlare invece del suo negativo, l'impronta di esistenze e di culture lasciata sul vuoto. L'assenza mentale, i paesaggi del Niente, « grandiosi »<sup>247</sup>, l'allargamento degli spazi vuoti, le crepe sul mu-

maggior parte delle tradizioni mistiche l'uccello è simbolo della psiche (*Tarjuman* cit., p. 126: « a bird on a *bán* tree, i.e. the Prophet's soul in his body »).

<sup>246</sup> *Perspektiv II* in *Envh*:

Det står en blomma mellan skenorna...	C'è un fiore in mezzo ai binari...
Jag vill till blomman som är den enda trots att hon är många	Voglio raggiungere il fiore l'unico, benché sia molti, ma sempre lo stesso papavero
men alltid samma röda vallmo förtrollad mellan skenorna	rosso come per incanto in mezzo ai binari
som möts och aldrig möts —	che s'incontrano e non s'incontrano mai —

<sup>247</sup> *Även tankspriddheten är ett storslaget landskap* (« Anche la distrazione è un paesaggio grandioso »), in S.

ro: e l'esercizio di cancellazione progressiva delle immagini, come nello straordinario *Xoanon*<sup>248</sup>. Oppure la tautologia: *l'objet trouvé*, l'ostensione di un frammento tangibile di realtà come esemplare e capace di interpretare la congerie disordinata e lacera degli altri brandelli di mondo. Nei libri tardi, il *Dīwān* e *Fatumeh*, i due metodi tornano a unificarsi entro un realismo violentemente sensibile al punto di tornare astratto.

Sono certo numerosi i presupposti teorici per il paesaggio negativo, che descrive in termini spaziali e visivi il versante sfuggente del pensiero. Si può partire dal *divertissement* di Pascal (360: « Noi non cerchiamo mai le cose, ma la ricerca delle cose ») per arrivare alle aperture metafisiche di Wittgenstein (*Tractatus*, 4.0641):

L'asserto negante determina un altro luogo logico che l'asserto negato. L'asserto negante determina un altro luogo logico con l'aiuto del luogo logico dell'asserto negato descrivendo quello come posto al di fuori di questo.

Ma il Nulla annientante (« Das Nichts selbst nichtet »), negazione radicale della totalità dell'esistenza e condizione per la rivelazione dell'esistente nel *Dasein* appartiene allo Heidegger di *Was ist Metaphysik?*. Suoi sono anche i concetti di Abisso, di Assenza, di Altro: straordinariamente vicini all'Abisso, all'Assenza, all'Altro di Ekelöf. Che tuttavia non si chiede, come fa Heidegger, « perché, tutto sommato, ci sia l'esistente invece del Niente »; non essendo, dell'esistere dell'esistente, affatto sicuro. E neppure, seguendo Rilke, il suo « linguaggio dell'assenza, dell'invisibile » ha funzione di « sopportare e salvare il visibile ». « La redenzione non esiste » (*Tag och skriv*).

Certo Michaux<sup>248a</sup>, certo Valéry insegnano a ripercor-

<sup>248</sup> « Icona su legno », in *Sagan om Fatumeh* (« La leggenda di Fatumeh »), 1966, SoF. Cfr. più oltre.

<sup>248a</sup> *L'espace du dedans*, Paris 1945. Citazione diretta di Michaux è *Jag skriver till dig från ett avlögset land* (« Ti scrivo da un paese lontano », OI), ripresa dei suoi metodi descrittivi piuttosto

rere in poesia le vie dell'astrazione, e i labirinti delle associazioni. La reminiscenza si sostituisce alla percezione, il gioco intellettuale seleziona e connette. Altri paesaggi inesistenti, quelli di De Chirico, soppiantano disordini e turbamenti dell'esperienza con sistemi silenziosi, differentemente inquietanti.

Ma l'esplorazione del Nulla, che dà luogo a un vero genere letterario nella fase antipoetica di Ekelöf, si fonda invece su una fiducia nella capacità conoscitiva dei sensi pari alla sfiducia nell'esistenza delle cose. Questa visione e questo toccare, in piena assenza del mondo, studiano i procedimenti per cui la percezione si fa organizzazione teorica dell'esperienza<sup>248b</sup>. Eliminando gli oggetti del vedere e del tatto emergono gli schemi generalissimi di aggregazione degli stimoli: le 'figure' del vedere e del tatto. Simmetrie, specularità, centralità: triangoli e cerchi, fughe prospettiche. Schemi che analizzano il potere d'interpretazione negli stereotipi culturali e nelle soluzioni figurative storiche. L'antipaesaggio è segnato dalle impronte del paesaggio di cui è il rovescio.

Eliminando gli oggetti del vedere e del tatto si pratica letteralmente, soprattutto, una riduzione fenomenologica. « Messe fra parentesi » le cose, cessata l'informazione, l'attenzione si concentra sulla relazione che fonda l'esperienza, l'atto stesso « che opera il riempimento di senso » (Husserl). Non l'invisibile è effetto della nostra cecità (Rilke): ma il cieco può vedere l'invisibile (*Dīwān, Guida al mondo sotterraneo*).

Även tankspriddheten är ett stor-  
slaget landskap:  
Fält där man plöjer med oxar, en  
hund som skäller på ingenting  
en halmtäckt bondgård vars  
brunnssvingel kan skönjas

La distrazione stessa è un paes-  
saggio grandioso:  
campi arati coi buoi, un cane  
che abbaia al niente,  
una fattoria col tetto di paglia  
di cui s'intravede la carrucola  
del pozzo

*Jag går in i ditt underbara landskap* (« Entro nel tuo paesaggio meraviglioso », S).

<sup>248b</sup> R. ARNHEIM, *Visual Thinking*, tr. it. Torino 1974, pp. 18 sgg.

blå sluttningar med ensamma pi-  
njer och cypresser  
som bakgrund till någon från-  
varande Madonna  
med en frånvarande Johannes och  
ett Jesusbarn  
som griper efter bröstet med en  
gest av tomhet —  
Därför att ingen av dem ses,  
vore det inte  
i kvällens egen genomskinlighet,  
som kunde vara deras  
ögon seende ut över fält som  
ligger orörda och tysta  
sedan alla de synliga fåglarna  
redan flyttat  
och endast de osynliga hörs flyt-  
ta, ännu, i flockar om natten

pendii azzurri con pini e ci-  
pressi solitari  
a fare da sfondo a qualche ma-  
donna assente  
con un San Giovanni assente e  
un bambino Gesù  
che cerca di afferrare il seno  
con un gesto di vuoto  
Perché non si vede nessuno di  
loro, se non  
nella trasparenza stessa della  
sera, che potrebbe essere  
i loro occhi che spaziano su di-  
stese di campi intatti e silen-  
ziosi  
dal momento che tutti gli uccelli  
visibili sono già migrati  
e solo quelli invisibili si sentono  
ancora migrare in stormi la  
notte<sup>248</sup>.

L'impianto frontale studia l'« effetto di continuità » nella percezione di cui parla Arnheim; sul vuoto s'imprime lo schema compositivo a piramide di un Perugino. Una sintassi contorta capovolge il rapporto visuale, come quello logico soggetto-oggetto: chi è visto vede, ci si trova all'interno del proprio occhio (Envh; ma cfr. paesaggi anche 'esistenti' come *Galla Placidia*)<sup>248d</sup>. La trasparenza diventa specchiante e (come l'indifferenza) si coagula in figure.

Il battito delle ali mette in risalto la fortissima ritmicità di questo Nulla: « disordinata » e inutile tuttavia, porte che sbattono (*Vem kommer*, « Chi arriva »), ciondoli

<sup>248c</sup> In S, raccolta in cui si affollano quasi tutti i paesaggi 'negativi'.

<sup>248d</sup> Sempre in S (cfr. P. ELUARD, *A l'intérieur de la vue*)

Ditt ögas levandegjorda insida,  
din själs  
livmoder av aldrig födda bilder  
önskelevande  
släckta i samma stund som dör-  
ren åter öppnas för vårt ljus  
La faccia interna del tuo occhio  
resa viva, l'utero  
del tuo spirito, immagini mai  
nate vive nel desiderio  
spente nell'istante in cui si ria-  
pre la porta alla nostra luce.

e sonagliere (*Som ankelringar*, « Come anelli alle caviglie »), la monotonia della risacca (*Jag går in i ditt landskap*, « Entro nel tuo paesaggio »), ticchettii d'orologio (*Var stilla, var tyst och vänta*, « Sta fermo, fa' silenzio e aspetta »). Questo Nulla è un mondo irrespirabile che si stende fra le contraddizioni:

Är det morgon eller kväll, är solen i stigande eller i sjun- kande?	È mattina o sera, sale il sole o cala?
Än sen! Du kan vila dig här på strand	Vuoi sapere nient'altro? Puoi ri- posarti qui sulla spiaggia
Här finns varken väster eller öster	Qui non c'è oriente né occidente

(*Jag går in*)

Costruito sulla lontananza, raggiunto « lasciando sé dietro di sé dietro di sé » (*Jag skriver till dig*, « Ti scrivo »), acquisizioni e ricordi e le interpretazioni della cultura. Suscita un soffocamento di agorafobia, stavolta, per assenza di orizzonte di tempo e di contorni. La dispersione della coscienza (la collana sgranata sulla sabbia) è il prezzo della riduzione condotta sugli schemi delle *Ricerche logiche*. A descrivere il paesaggio dell'Altro, differenziale, negativo, si oppone la vertigine.

Una vera e propria poetica del frammento, teorizzata già molto precocemente<sup>249</sup>, motiva le variazioni sulle metafore archeologiche in una serie di testi, connessi fra loro

<sup>249</sup> Per esempio in *Brev till en vän*, (« Lettera a un amico », in *Tidiga mss.* alla UUB): « Människan borrar i jorden efter rester av försvunna världar. Petroleumstrålar skjuter i höjden... På samma sätt öppnar jag en grav inom mig själv. Jag är misstrogen. Här och där ser jag ett fossil som behållit sin ursprungliga karaktär, men det ligger inbäddat i formlösa massor av förändrat stoff » (« Si trapano il terreno alla ricerca di avanzi di mondi scomparsi. Ma s'irradia violento verso l'alto il petrolio... Scavo allo stesso modo una fossa dentro di me, senza aspettarmi molto. Vedo qua e là qualche fossile che ha conservato il suo carattere originario, ma che è immerso in masse informi di materiale ormai alterato »).

anche da ragioni esterne<sup>250</sup>. La memoria come terreno di scavo era l'idea da cui si erano sviluppate anche le *Voci*. Proprio dalle *Voci* risulta tuttavia subito chiaro che il lavoro di scavo non si illude, penetrando per uno spaccato di giaciture successive, di ricostruire le leggi di assestamento e le fisionomie mutevoli di quel divenire provvisoriamente irrigidito; allo stesso modo (per esempio) in cui Saussure paragonava i procedimenti della linguistica evolutiva alla geologia<sup>251</sup>. I reperti sono mutilati, molto eterogenei e di difficile lettura, irretiti come sono in relazioni ambigue fra loro e con storie più o meno lontane, individuali e collettive. Per di più il tempo ha infierito su di loro cancellandone la destinazione d'uso, isolandoli o mescolandoli (alterati come sono) in modo da creare nuovi usi e rapporti impensabili.

E tuttavia proprio in questa semiilleggibilità consiste il privilegio di queste scoperte. Scomparsa con i monumenti e le strutture pubbliche l'interpretazione ufficiale del mondo divulgata dalle diverse ideologie, si smaschera di quelle ideologie la dimensione nascosta, fatta per lo più di violenta oppressione. Il reperto costringe ad affrontare

<sup>250</sup> Le liriche di argomento archeologico si affollano tutte nei libri della fase antipoetica (*Arsinoë, Galla Placidia, När man kommit så långt...*, *Ex Ponto* in S; *Monte Chronion e Graffito* in OI; *Tomba dei Tori, Håll mig annars flyr jag, Epidavros, Romerska nätter, O arkeolog!* in ENiO). *När man kommit så långt* e *O arkeolog!* sono probabilmente anche vicine nella composizione, dato che le prime stesure conservate sono su un unico foglio. Ancora, una lirica inedita pubblicata nel postumo *Partitur*:

O Död	O Morte
Du som blivit mitt livs mening	che sei diventata il senso della mia vita
du som är mitt livs mening	che sei il senso della mia vita
visa ditt ansikte för mig	fammi vedere il tuo viso
utan att jag som en arkeolog	senza che debba scavarmi da solo la fossa
behöver gräva min egen grav	come fa un archeologo

<sup>251</sup> F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, tr. it. Bari 1972<sup>4</sup>, p. 109.

lo scarto grottesco fra realtà e apparenza<sup>252</sup>, a riconoscere l'arbitrarietà dei segni<sup>253</sup>, la convenzionalità del significato<sup>254</sup>. Soprattutto mette a nudo senza pietà i procedimenti dell'argomentazione per giustificare e convincere, come dalle rovine del tempio di Esculapio a Epidauro emergono i meccanismi segreti della vasca da dove i malati uscivano guariti, o come dell'antica Roma si percorrono in un viaggio immaginario le cloache<sup>255</sup>. Galleggiano qua e là, sull'arroganza millenaria travolta dalla morte, testimonianze oscurissime di vita quotidiana, i graffiti pompeiani, le iscrizioni funebri (autentiche) di bambini e di schiavi che Ekelöf monta a formare un coro di voci strozzate:

Håll mig annars flyr jag	Tienimi stretta, o fuggo
Håll mig annars flyr jag	Tienimi stretta, o fuggo
Återför mig till	Riportami sull'Aurelia
Aurelien, min hemtrakt	dove abito
Utanför muren gick jag	Ho scavalcato il muro
O håll mig kvar, jag flydde	Oh tienimi stretta, sono fuggita
För mig åter till blomstergården	Riconducimi nel giardino
till trädgårdsslavarnas skara	nel gruppo degli schiavi addetti al giardinaggio
Petronia kallas jag	Mi chiamano Petronia
Håll mig kvar, jag flydde	Tienimi stretta, sono fuggita
Kalla mig åter till hemmet	Richiamami alla casa
till Theodotenis hus	di Teodotene
till min husbonde Vitalio	da Vitalione, il mio padrone
Håll mig kvar, jag flydde	Tienimi stretta, sono fuggita
Ni underjordens gudar!	O dei sotterranei!
Här under muren vilar	Riposa qui, sotto il muro,
den ljuvaste Secundilla	la dolcissima Secundilla
som togs från föräldrarna	che tolta ai suoi genitori
och lämnade dem sorgen	si è lasciata dietro dolore
Ty så ljuv var hon	Era talmente dolce

<sup>252</sup> Monte Chronion, in OI.

<sup>253</sup> När man kommit så långt som jag i meningslöshet (« Quando come me ci si è allontanati tanto nell'insensatezza »), in S. Per il testo e la traduzione, cfr. il mio *L'alto, il basso* ecc. cit., p. 152.

<sup>254</sup> O arkeolog! in EniO.

<sup>255</sup> Epidavros e Romerska nätter, tutte e due in EniO.

så ljuvligt doftade hon	e dolce il suo profumo
och alltid ville hon	e alla vita chiedeva
ha gotter av livet	continuamente cose dolci
Håll mig kvar, jag flydde	Tienimi stretta, sono fuggita

Ni underjordens gudar!	O dei sotterranei!
Jag är den arma Nimphydia	Sono la sfortunata Nimphydia
som levde ett år	vissuta un anno
månader åtta	otto mesi
tjugu dagar, en natt och	venti giorni, una notte
fyra timmar	e quattro ore
Vad sorg när dödens änglar	Che dolore se la morte
bryter de spröda stänglar	spezza gli steli teneri
Håll mig kvar, jag flydde	Tienimi stretta, sono fuggita
Håll mig annars flyr jag	Tienimi stretta o fuggo

Ni underjordens gudar<sup>256</sup>

O dei sotterranei

Il *collage* di graffiti, scongiuri e iscrizioni funebri in latino volgare, orchestrato in polifonia, con riprese e contrasti è forse la trovata più straordinaria dell'*Elegia di Mölna*. Legati per temi generali al testo svedese che procede sulla pagina di destra (un montaggio di canzonette oscene, ricette settecentesche per aborto, filastrocche infantili e citazioni dal *Libro dei sogni* di Swedenborg), si succedono a perdefiato sulla pagina di sinistra il graffito infantile semiilleggibile della Villa dei Misteri, tre *defixiones* e quello che Ekelöf chiama *Carmen faeculare*: un coro a molte voci fatto con i graffiti pompeiani, allegri, triviali, osceni, intercalato di citazioni-sberleffo alla cultura ufficiale (Orazio, Ovidio, Petronio, e la leggenda di Filemone e Bauci). Ancora una *defixio*, e s'avvia l'altro grande coro, ritmato ossessivamente dal rituale e straziante «Tene me ne fugia(m)»: le iscrizioni mortuarie, attraverso cui parlano voci di ragazzi<sup>257</sup>, bambine, schiavi e schiave come in un sobrio *Spoon River* della bassa latinità, con accenti personali contenuti, formule stoiche (« cogitato te hominesse »), scorci di vite oppresse (« Nunc mors perpetua / libertatem dedit »). L'in-

<sup>256</sup> Håll mig, in EniO.

<sup>257</sup> Si veda per un confronto l'uso che Kavafis fa di un'altra iscrizione funebre di giovinetto (Ἐν τῷ μνημῆϊ Ἀθύρ, 1917).

teresse è anche dichiaratamente letterario, come per un genere importante e misconosciuto:

Richiamo la tua attenzione sull'elemento, riconosciuto poi medievale, che si nasconde in alcune delle iscrizioni. « Ut dulcis flos filia... », « O nefas quam floridos... ». Che altro sono se non ritornelli di canzoni popolari scomparse, vissute sempre oscuramente e tornate poi alla luce (come erano tornate nella poesia bucolica classica) nell'innografia medievale e nelle canzoni dei *vagantes*?<sup>258</sup>

Di sottoterra, dalle rovine di una città pietrificata dall'eruzione si interrompono l'un l'altra voci dialettali, ghignanti, lamentose, lungo la discesa a un Ade « tangibile »<sup>259</sup>. E molti altri motivi archeologici emergono nel poemetto alla rinfusa, l'*Archaeopteryx* fossile, il Poseidone di Pozzuoli, gli affreschi omerici del Vaticano. Ricordi classici, Maratona, Arianna, l'eccidio della famiglia di Agamennone, si mescolano ancora (nel flusso degli elementi, delle culture e del tempo che costituisce l'argomento dell'Elegia) alle porcellane indiane ripescate da un naufragio nel Settecento, a un vortice di ritratti e mobilio fatiscente, al rogo di Shelley, a una danza di larve e lemuri, spettri deformi di ogni tipi. E ancora, Rimbaud, Edith Södergran, Bellman, Strindberg, il Cantico dei Cantici. Un flusso scandito dalle pulsazioni da metronomo delle stagioni (« Sept. Okt. / Sext. Okt. »), dai rintocchi dell'orologio, da una goccia d'acqua che cade ritmicamente, dallo sciacquo delle onde, da ritornelli e citazioni ricorrenti.

Come l'inferno delle *Voci*, quest'inferno tanto più dilatato è sperimentato in stato di dormiveglia o di *trance*, sotto la soglia della coscienza: come l'altro inferno suscita sen-

<sup>258</sup> Lettera a L. Sjöberg, 1963 (cit. in *En röst*, p. 79): « Jag fäster din uppmärksamhet vid hur mycket av vad som senare kallats medeltiden finns gömt i vissa av gravskrifterna. « Ut dulcis flos filia » etc. « O nefas quam floridos » etc. Vad är det annat än omkväden till försvunna folksånger som hela tiden levtt sitt hemliga liv och skulle komma att stå fram i ljuset igen (liksom de gjorde i antikens bukoliska dikt.) i medeltidens hymndiktning el. vagantsånger? ».

<sup>259</sup> « Ett påtagligt Hades », negli inediti.

sazioni sopraffacenti di soffocamento e di oppressione (« j'en-sevelis les morts dans mon ventre »<sup>260</sup>):

Så känner jag		Sento in questo modo
i djupet av mitt mellangärde		questi morti pesarmi sul dia-
	dessa döda:	framma:
Den luft jag andas stockar sig		l'aria che respiro s'intasa di
	av 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:	mangiare:
Jag dör deras liv, de lever min		Muoio la loro vita, vivono la mia
	död.	morte.

E ancora:

	Jag minns	Mi ricordo
Tiden,		il Tempo,
jag har den i mig,		ce l'ho dentro di me,
jag bär den i mig som ett sten-		lo porto dentro di me come un
	barn,	bambino di pietra,
färdig och ofödd —		formato, ma non nato —

Fin da spj il pensiero veniva rappresentato in termini spaziali, e il suo funzionamento come un cammino. La memoria abita un'intera dimensione in profondità che si spalanca sotto i fatti quotidiani come una voragine echeggiante, con realtà e consistenza sensibile almeno pari a quei fatti. Entro questa voragine la memoria scende, scivola di appiglio in appiglio, devia in circolo, sale faticosamente a spirale, riconnettendo reperti frammentari, riconoscibili a malapena. Ma il tempo attraversa invece la voragine in senso lineare, lentissimo come una processione o velocissimo come la palla ardente della febbre<sup>261</sup>.

<sup>260</sup> A. RIMBAUD, *Mauvais sang*.

<sup>261</sup> Sono le due principali rappresentazioni del tempo che Ekelöf dichiara (citando come straordinariamente congeniale un passo dei *Tagebücher* di Kafka, 1922: « Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äussere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang ») di aver avuto ricorrenti fin dall'infanzia (*Tidiga mss.*, UUB).

L'Elegia parla infatti « della duplicità del tempo » e di un tempo al di là del tempo, un tempo dispari, né ora né l'eternità o la storia »<sup>261a</sup>. Questo terzo tempo, tempo « di mezzo », è ricostruito e scandagliato, come ormai è prassi in Ekelöf, con mezzi essenzialmente formali. Non è velocissimo e non è lentissimo, ma ha un andamento complesso, percorso da un battito più o meno ritmico, più o meno rapido. (Nei manoscritti ricorrono grafici tormentati). Non procede in senso lineare né torna su se stesso in circolo, ma si gonfia in polifonia verso « la perfetta forma sferica », che qui è tangibile come « un oggetto temporale ».

Questo tempo-cosa lo descrive la composizione per identificazioni concepite in parte (negli abbozzi) come mitiche, Calipso, Polifemo, bibliche, e poi soprattutto settecentesche, e la voce delle onde e del fuoco: che segnano riprese, contrapposizioni, dilatazioni e insistenze entro un andirivieni cronologico, ritornelli, citazioni.

Lo analizzano i sistemi di rime, bacciate, rime uniche per lunghi tratti, rime interne, e niente rima affatto, assonanze e rime ironiche; i ritmi mutevoli (con notevole efficacia anche grafica) dall'endecasillabo al troncone di verso, anche monosillabico, e soprattutto all'adonio che costituisce forse la formula minima ricorrente.

Jag minns sekunderna, de bort-	Ricordo i secondi, i momenti ca-
fallna ögonblicken	duti
eller de fastnaglade.	o i momenti inchiodati.
Jag söker i ett timligt det orim-	Cerco l'inverosimile in una cosa
liga.	di tempo.

Ne studiano la complessità il lessico, che varia via via dal solenne al dimesso e infantile, dall'evocativo al tecnico allo sboccato alla citazione settecentesca; il fluire dei generi, narrazione riflessione ricordo privato e ancora dialogo proverbio filastrocca scongiuro; la mescolanza delle lin-

<sup>261a</sup> Nel materiale inedito per *Mölna*: « Det handlar om tidens dubbelhet och om en tid bortom tiden, en tredje tid, en udda tid, varken nu eller evighet-historia ».

gue, a rendere un 'viaggio' simile a quelli di Encolpio e di Stephen Dedalus<sup>261b</sup> (qui greco, latino, inglese, francese). E l'orchestrazione dei colori, che s'innesta sullo schema sonoro: rosso e giallo di foglie, rosso « come circolazione sanguigna » (ancora!), nero e bianco, il verde di alberi e di prati, luci accecanti, notte e chiarori. Si coagula e prende peso in « una cosa grigia al tuo fianco che in fin dei conti sei tu », comprensiva di tutta l'esperienza pensabile 'attraverso' e 'in mezzo' alle cose:

Din formel är strecket mellan La tua formula è il trattino fra il  
aldrig och sällan qualche volta e il mai

Le metafore archeologiche sottolineano, nel passato, la capacità di fondare una comprensione del mondo, sia pure sempre incompleta e ambigua, e di condizionare addirittura la percezione delle cose, prestabilendo la selezione e la combinatoria dei fatti. Cercare nel profondo il principio unificante, immergendosi al di sotto e nel mezzo delle manifestazioni in contrasto, è certo scelta più vicina alle *Upa-niṣad* che alle tradizioni edificanti e sublimatorie occidentali, fondate su una gerarchia esistenziale protesa verso l'alto. Ne rimbalza

una risposta, un'immagine prodotta attivamente... che tuttavia è frammentaria, manca sempre di qualcosa... La visione continua a cambiare caratteristiche, forme, colore, suono, odore e altro ancora. Restiamo attaccati alla fine soltanto all'elemento frammentario in questa serie di visioni. Ci sforziamo di stabilire la forma, il colore, l'odore, la luce di quello che manca, e non di quello che si vede<sup>261c</sup>.

<sup>261b</sup> Al protagonista del *Satyricon* e a quello del *Portrait of the Artist as a Young Man* allude un appunto manoscritto fra le carte di *Mölna*.

<sup>261c</sup> *Kommentarer*, UUB: « Världen är vår spegel »: « ett svar, en aktivt producerad bild. Denna bild saknar alltid något, den är fragmentarisk... Visionen ändrar hela tiden karaktär, skapnad, färg, ljud, lukt och mycket annat. Till slut fäster vi oss vid just det fragmentariska i denna serie av visioner. Vi söker bestämma det saknades, i stället för det seddas, form, färg, lukt, ljud ».

Relitti archeologici, ossami, bambole rotte, membra sparse costituiscono la versione antropologica delle schegge minerali, e del pietrame eterogeneo che aspetta di essere ricomposto in muro<sup>262</sup>. Nei libri giovanili il motivo del proprio corpo visto a pezzi è sempre accoppiato a delimitazioni dello spazio, la strada in prospettiva, l'orizzonte. La gravitazione e la forza espansiva infieriscono, cioè, contemporaneamente sul soggetto:

Mot helheten, ständigt mot hel-	Verso l'intero, sempre verso l'in-
heten	tero
går min väg	si dirige la mia strada
O mina kringkastadé lemmar	O membra mie gettate tutto in-
	torno,
hur längtar ni inte till era fästen!	che smania di ritrovare i lega-
(Envh)	menti

Variazioni dolorose sullo smembramento, di cui è chiaro fin dall'inizio il carattere orfico, più fitte nella fase anti-poetica, ossessionata dalla ricomposizione « incerta » e notturna.

*Pallidula, nudula*  
Mina lemmar irrar  
mina tankar är spridda  
utan dig...  
Jag är lagd vid en väggkant  
Kvarlämnad, efterbliven  
såson en onyttig börda...<sup>263</sup>

*Pallidula, nudula*  
Vagano le mie membra  
mi si sperdono i pensieri  
senza di te...  
Steso sul ciglio di una strada  
abbandonato, lasciato indietro  
come un peso inutile

<sup>262</sup> V. sopra, e v. il mio *L'alto, il basso...* cit., pp. 155 sgg.

<sup>263</sup> In EniO. Vale la pena di ricordare che la riscoperta, come curiosamente moderna, della lirica attribuita ad Adriano è fatto piuttosto diffuso. Si pensi per tutte all'*Animula* di Eliot (1929), che cita Dante e parla anch'essa di « heavy burden of the growing soul »:

Issues from the hand of time the simple soul  
Irresolute and selfish, misshapen, lame,  
Unable to fare forward or to retreat,  
Fearing the warm reality, the offered good...  
Leaving disordered papers in a dusty room...

Gli *ex voto* a forma di braccia e di gambe, offerti che siano a Esculapio o alla madonna<sup>264</sup> e soprattutto la fantastica danza degli ossami, organizzata secondo ritmi grottescamente sincopati, in uno sforzo di resurrezione impossibile per mancanza del principio connettivo storico (*Yorricks skalle*, « Il teschio di Yorick » in EniO). Oppure si citano i *Simboli della trasformazione* di Jung, e lo smembramento caratteristico dei miti solari si collega specularmente alla composizione del bambino che avviene nell'utero materno. Al posto di un presunto « primitivismo » di Ekelöf<sup>265</sup>, la lettura sperimentale di Orazio attraverso uno dei miti della *libido*, la bisessualità originaria e la morte come rientro nella madre per una fecondità rinnovata.

PANTHOIDENS SÅNG  
Hor. Carm. I 28

För att utröna hur  
benen bildas i  
den havandes liv  
För att utröna dig  
i vilken jag lever  
dig som lever i mig  
Gjorde jag resan  
drömde jag färden  
upplevde äventyren  
som skapade mig:

Archytas återfödd  
Drunknad, likväl  
fästad vid jorden  
med tre gånger stoft  
Frälsad ur Tartaros  
likväl fången i Orcus:

Klagar jag  
är det i jorden sönderdelad

CANTO DEL PANTOIDE  
Hor. Carm. I 28

Per indagare come  
si formino le ossa  
nel grembo della donna gravida  
Per indagare te  
entro cui vivo  
te, che vivi in me  
Ho compiuto il viaggio  
sognato la spedizione  
sperimentato l'avventura  
che mi ha costituito:

Archita rinato  
annegato e tuttavia  
assicurato alla terra  
dalla polvere per tre volte  
Salvato dal Tartaro  
e tuttavia prigioniero dell'Orco

Se mi lamento  
è in quanto smembrato nella  
terra

<sup>264</sup> Per esempio in *Grekland* (« Grecia », OI) e in *Epidavros* (« Epidauro », EniO).

<sup>265</sup> G. PRINTZ-PÅHLSON, *Solen i spegeln*, Stockholm 1958, pp. 86 sgg. Cfr. anche P. HELLSTRÖM, op. cit., pp. 68 sgg.

av hemlängtan	dalla smania del ritorno
Längtan till vind och hav	Mi riunifica
helar mig åter	smania di vento e di mare
Så kom det sig att jag blev	Fu così
i stycken slagen	che mi fecero a pezzi
maktlös, själv ströende	impotente com'ero, spargendo io stesso
tre gånger stoft	polvere per tre volte
över mig själv	sopra me stesso
Bortkommen	Allontanatomi
kommen till målet	giunto alla meta
Överallt oordning	Dappertutto disordine
överallt vanvett	dappertutto follia
överallt utom mig	dappertutto fuorché io
utom i mig	fuorché in me

Te maris et terras numeroque carentis harenas  
mensorem cohibent, Archita,  
pulveris exigui prope litum parva Matinum  
munera... Habentque  
Tartara Panthoiden iterum Orco  
demissum, quamvis clipeo Troiana refixo  
tempora textatum nihil ultra  
nervos atque cutem morti concesserit atrae...  
... nullum  
saeva caput Proserpina fugit...  
... ossibus et capite inhumato ...  
... iniecto ter pulvere ...

Sono vistose, come si nota, le citazioni dall'ode, che imita nella straordinaria organizzazione testuale la dispersione delle ossa e la loro tensione disperata a riunificarsi. La formula « ter pulvere » innanzi tutto, che genera un modulo ternario contagioso:

Gjorde jag resan  
drömde jag färden  
upplevde äventyren

Archytas återfödd  
drunknad...  
fästad till jorden

...i stycken slagen  
maktlös, själv ströende

e induce a isolare e a riprendere una soluzione precoce<sup>265a</sup>:

Överallt oordning  
överallt vanvett  
utom i mig

Il vento e il mare pieno di morti; il ritmo dattilico (con lo schema adonico); e soprattutto quella « saeva Proserpina » contro cui risulta chiara l'unità del motivo della madre con quello della vergine, discesi l'uno e l'altro dal mito a due facce, fecondità e morte, della Kore.

Contro lo schema ternario urta violentemente l'altro schema binario, antitetico-riflessivo, che indaga sulla dipendenza e sull'inglobamento reciproco di madre e figlio

För att utröna hur  
För att utröna dig

dig / i vilken jag lever  
dig som lever i mig

rispecchia i due inferni, la doppia sorte di Archita vivo e morto

Frälsad ur Tartaros  
fången i Orcus

attraversa la fase dello smembramento e quella della riunificazione, lo smarrimento e l'« arrivo in porto » (cfr. *Sa-mothrake*):

i jorden sönderdelad  
av hemlängtan

Längtan till vind och hav  
helar mig åter

Bortkommen  
kommen till målet

<sup>265a</sup> Cfr. R. EKNER, *I den havandes liv cit.*, p. 87.



L'equivalenza così postulata fra segmenti in progressione o in rispecchiamento fra loro induce a riflettere sui modi per cui le opposizioni fondamentali, morte e vita, lacerazione e unità, perdizione/dissipazione e ritrovamento trovino una paradossale coincidenza. Non in un'impossibile sintesi, non ci sono sintesi in Ekelöf: ma nell'esperienza personale stessa che si svolge « in mezzo » a quelle antinomie e ne costituisce la conciliazione tangibile. « L'anonimità, il disagio dell'incertezza nella posizione intermedia » di Archita, che sta fra il sepolto e il vivo e parla ad ambedue « è uno dei motivi principali del testo. Proprio per questo è tentante l'idea di un'identificazione », scrive Ekelöf in un commento inedito <sup>265b</sup>.

Altre mutilazioni sono violente, accompagnate dalla rivolta di tutti i sensi. L'aspetto rituale è messo in risalto dalla curiosa indifferenza passiva del soggetto. Questo tipo si prolunga fino alle ultime opere, dove torna astratto per la stessa drammatica fisicità di cui si riveste. Avvia per tappe una lunga riflessione sulla consistenza della personalità e sulla sua lacerazione nel parziale identificarsi con le cose che l'esperienza determina: fino alla totale specularità fra torturatore e torturato, agente e paziente entro il soggetto stesso <sup>266</sup>.

<sup>265b</sup> Nella cassetta *Kommentarer* alla UUB: « Anonymiteten + det osäkra vantrivsamma i hans mellanställning är för mig ett huvudmotiv i dikten, och just detta gjorde identifikationstanken frestande ». Sull'identificazione cfr. ancora, nei *Kommentarer*: « Så djupt känner jag traditionens makt, att jag inte har svårighet att förvandla den till identifikation ». (« Sento talmente in profondità la forza della tradizione che non ho difficoltà a tramutarla in identificazione »).

<sup>266</sup> *En dröm (verklig)* in OH, *Bödel* (« Boia ») in EniO. *Quaderno AO*, 1965: « Sei tu stesso, uomo, che cerchi le membra sparse, ma per te non sono soltanto 13 o 15. Sono innumerevoli, qui un dito, lì un sussurro o uno sguardo. Non cerchi le membra del corpo fatto a pezzi, ma le membra dell'anima, che sono innumerevoli » (« Du själv är det, o människa, som söker de skingrade lemmarna men för dig är de inte blott 13 eller 15. De är otaliga, ett finger här, en viskning där, en blick. Det är inte kroppens styckade lemmar du söker. Det är själens lemmar och de är otaliga »).

Så bär på ikonerna Johannes Döparen huvudet	Così nelle icone la testa di Giovanni Battista
dels på helbrägda skuldror	sta a volte sulle spalle ancora integre
dels och samtidigt framför sig på ett fat	a volte e allo stesso tempo su un piatto davanti a lui
Den offrade framställer sig som en offrande	Il sacrificato si presenta come sacrificatore
Så bekänner jag mig till det omöjligas konst	Professo così anch'io fede nell'arte impossibile
av livskänsla och självutplåning samtidigt <sup>267</sup>	di sentire la vita e abolire se stesso nello stesso momento

La specularità è un limite psicologico. Il percorso successivo si svolge attraverso tentativi di annullare con sofferenze drastiche le resistenze alla riunificazione, « bruciare » (*Pallidula, nudula*) « polverizzare » (*Laokoon*) l'ostinato terrore di perdersi nel vuoto del soggetto.

« Spingersi con la sofferenza alla semplicità » <sup>267</sup>. Della stessa riduzione porta i segni il processo compositivo. La struttura del testo viene letteralmente mutilata: cadono i moduli ternari e poi anche quelli binari per dare luogo a uno schema unitario di quasi intollerabile concentrazione.

È la maniera senza aggettivi del *Dīwān* che, passato attraverso la « castrazione rituale » <sup>268</sup> dell'accecamento, esplo-

<sup>267</sup> Ekelöf spiega, nei *Commenti* inediti, di riferirsi a esperienze psicologiche limite ma estremamente reali e verificabili: « en total underkastelse, och en egenartad passivitet, — en passivitet som på något sätt gör honom likgiltig för plågan, oåtkomlig och fri mitt i tortyren, förnedringen och fångenskapen » (*Kommentarer*: UUB: « una sottomissione totale e una strana passività che lo (= il principe di Emgjón) rende in certo modo indifferente ai tormenti, irraggiungibile e libero anche in mezzo alla tortura, l'umiliazione, la prigionia »). E ancora: « Mystiken är med andra ord en art av paradoxal likgiltighet » (« La mistica, in altre parole, è un tipo di indifferenza paradossale »). Si ricordi la funzione dell'indifferenza e del grigio nell'opera precedente di Ekelöf.

<sup>267</sup> « lida sig till enkelhet », in *Att ensamhet* (OI). Fra gli inediti conservati nel contenitore *Sista tiden*, c'è un progetto di « monografia sul Dolore », da svolgere su quattro tonalità dissonanti.

<sup>268</sup> *Kommentarer*.

ra « la luce del tatto »<sup>269</sup> nei contatti con la realtà e si avventura per i percorsi dell'interiorità fino alle più radicali astrazioni. La sua natura di *pastiche* autorizza il libro alle personificazioni e alle allegorie, agli attributi simbolici, ma anche alla fortissima somatizzazione delle idee. Come nei modelli diretti, Ibn 'al-Arabī<sup>270</sup> e Rūmī<sup>271</sup>; come in generale nella poesia persiana classica<sup>272</sup>. È prestito arabo-persiano anche la soluzione figurativa che permette la congiunzione, per via di assoluta reciprocità, delle antiche opposizioni laceranti. La parte e l'intero, l'esterno e l'interno, l'apparenza e la realtà. Il soggetto è teso fra l'una e l'altra come una « pelle di tamburo »<sup>273</sup>, o una passerella altrettanto sottile<sup>274</sup>, un filo:

Il filo della tua vita scorre in mezzo a due Vuoti:  
un nulla dall'una parte, e dall'altra: e tu in mezzo, nulla<sup>275</sup>.

La consistenza del soggetto è interamente in questa disperata tensione. La pelle è quindi Dolore, o il dolore è una pelle<sup>276</sup>.

<sup>269</sup> *Dīwān*, II, 1: « ett ljus av beröring ».

<sup>270</sup> *The Tarjumān al-Ashwāq, A Collection of Mystical Odes*, ed. e tr. R. A. Nicholson, London 1911, LXI, 8, p. 148; « She dwells in the black cot of blood in the membrane of my liver » e simili.

<sup>271</sup> *Selected Poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, ed. e tr. R. A. Nicholson, Cambridge 1898.

<sup>272</sup> Cfr. per esempio J. RYPKA, *A History of Iranian Literature*, Dordrecht 1968.

<sup>273</sup> SoF, II, 22.

<sup>274</sup> *Vad vi ser, hör, känner...* in OI.

<sup>275</sup> OMAR KHAYYĀM, *Robâ-ıyyât* cit. n. 182.

<sup>276</sup> Cfr. una lirica non finita, pubblicata postuma in *Partitur*:

Det lönar sig inte	Non vale la pena
att använda orden värk eller	di adoperare le parole dolore e
	smärta
	sofferenza
... Det enda ord som lönar sig	... L'unica parola che vale la pena
	är hud
	di usare è pelle

Sulla 'pelle' come « luogo del senso » cfr. G. DELEUZE, *Logique du sens* cit., p. 97, che si riferisce a G. SIMONDON, *L'Individu et sa g n se physico-biologique*, Paris 1964, pp. 260-64: « Il vivente vive al limite di se stesso, sul suo limite... la polarit  caratteristica della vita   al livello della membrana... a livello della membrana polariz-

Nell'esperienza di una sofferenza estrema e totale, l'individuazione finalmente si coagula. Diventa « palpabile »<sup>277</sup>: le sue lacerazioni si ricompongono come « in rapida intermittenza »<sup>278</sup>, le opposizioni si giustappungono come veramente due facce della stessa realt :

Utl�mnad	Abbandonato
�t mig sj�lv	a me stesso
Mitt inre vara	Il mio essere interiore
k�nner mitt yttre	conosce il mio esterno
som mitt yttre	come il mio esterno
k�nner mitt inre	conosce il suo interno
...Mellan dem	... Fra l'uno e l'altro
�r ingen Skillnad	non c'� Differenza
Full�ndad Sm�rta	Dolore perfetto
heter denna skillnad som binde-	prende nome questa differenza
medel <sup>279</sup>	quando serve a congiungere

zata s'affrontano il passato interno e l'avvenire esterno ». E esattamente l'idea di Ekelöf (in un ms. per *Absentia animi*:

Vad �r jag? Yta som speglar!	Che cosa sono? Una superficie
	specchiante!
Inte djup, inte h�jld, bara yta	Senza profondit�, senza altezza,
	soltanto superficie
den (matematiskt) okroppsliga	la membrana divisoria (matema-
skiljehinnan mellan tv� v�rl-	ticamente) immateriale fra due
	dar
	mondi
den som ser och den som ses	quello che vede e quello che �
	visto).

<sup>277</sup> Appunto inedito nella cassetta *Sista tiden*, alla UUB: « Sp len palpabel? Ja, se vad vi rent sm rtem ssigt (somatiskt) har kvar av den, det vet jag! » (« Palpabile l'anima?, Certo, si pensi a quanto ce ne resta soltanto nel dolore, somaticamente, come so bene io »).

<sup>278</sup> Commento inedito al VtU: « Den tankek nsla som h r uttrycks har kommit ur mkt sv ra somatiska (allts  psykosomatiska) sm rtf rnimmelser d  man k nner sig liksom fotograferad, dvs. man best r av ett negativ som kan framkalla ett positiv och i snabb intermittens  ter ett negativ, ett positiv osv. » (« La sensazione-pensata qui espressa deriva da percezioni somatiche (psicosomatiche, dunque) di dolore estremo, in cui ci si sente quasi fotografati; ci si trova a consistere di un negativo che sviluppa un positivo e in rapida intermittenza di nuovo un negativo, un positivo e cos  via »).

<sup>279</sup> Postumo, pubblicato in *Partitur* (« Partitura »), Stockholm 1969, p. 53.

L'uso delle maiuscole è espediente largamente praticato dai traduttori della poesia arabo-persiana per mettere in risalto l'eccezionale carica simbolica e associativa di alcune parole, che arriva fino alla personificazione. Nella seconda raccolta orientaleggiante di Ekelöf, la *Leggenda di Fatumeh* (*Sagan om Fatumeh*, 1966), tutta impostata sulle metafore dello specchio e dell'ombra, le coppie simboliche che si affollano in perfetta corrispondenza da una parte e dall'altra del fragile divisorio personale, la « pelle », sono Luce e Ombra, Morte e Vita, Giorno e Notte, Sole e Luna, Anima e Spirito, Donna e Uomo.

Mellan Dag och Natt  
finns där någon skillnad?<sup>280</sup>

Fra Giorno e Notte  
c'è forse differenza?

Si può seguire lungo le redazioni di questo testo come dal prestito figurativo iniziale (la pelle di tamburo tesa fra una realtà interna e una interna, o se si preferisce fra un vuoto esterno e uno interno) si sviluppi un'esplorazione dell'immagine di per sé. Dalla pelle sfiorata discende suono e voce, un principio individuale di tipo linguistico, che instaura nuove serie di significanti e significati giustapposti. La struttura del testo, nella fase orientale, non è infatti più né chiusa (come in spj), né aperta e in movimento come nei libri 'antipoetici'. Qui una proposta concettuale o figurativa di altissima densità viene lasciata deliberatamente non sviluppata. Il suo peso la coagula in oggetto.

Non si tratta tanto di una « nuova semplicità »<sup>281</sup>, ma della giustapposizione, in reciprocità assoluta che crea distanza e spessore, degli antichi contrasti laceranti. L'astrazione e la fisicità più immediata, odori, tatto, fame, e il motivo erotico del piede<sup>282</sup>. L'esterno e l'interno, l'apparenza e la realtà, l'esistere e il non essere:

Ändå är du inte —  
Vilken höjd av Vara!<sup>283</sup>

Eppure non sei —  
Che altezza di Essere!

<sup>280</sup> SoF, II, 25.

<sup>281</sup> È l'interpretazione di P. HELLSTRÖM (op. cit., pp. 262 sgg.).

<sup>282</sup> DöFaE, I, 18.

<sup>283</sup> DöFaE, I, 7.

Assenza e presenza:

Den Barmhäftiga ger vad hon inte ger	La Misericordiosa dà quello che non dà
vad hon inte kunde eller ville ge	quello che non potrebbe dare, quello che non vorrebbe dare
Den Gåvan heter Avstånd <sup>284</sup>	Il suo Dono è Distanza

Solitudine e rapporto:

Är du Ensam, utan son skall också jag vara ensam <sup>285</sup>	Se sei Sola, senza figlio, sarò solo anche io
--	--

Possedere e perdere, demonio e dio<sup>286</sup>. Sperimentando fino al logoramento delle sensazioni e dal pensiero il congiungimento fra gli estremi, due facce della stessa realtà, le due facce si divaricano. Si apre la fessura che permette di penetrare all'interno e al di là<sup>287</sup>, ma la spalanca, ritualmente, la violenza. L'iniziazione percorre esperienze di dipendenza radicale, di passività, di violazione: spinge le facoltà personali al limite estremo e le fa a pezzi, così che sopravvive non altro che l'esperienza stessa di quell'annientamento.

Bödeln blödde mig jag kände det inte han kränkte mig drog ut mina könsdelar till tredubbel längd och tvinnade dem	Il boia m'ha fatto sanguinare ma non l'ho sentito Mi ha violentato ha teso il mio membro sessuale fino ad allungarlo di tre volte e l'ha attorcigliato
--	---

<sup>284</sup> DöFaE, I, 19.

<sup>285</sup> DöFaE, I, 4.

<sup>286</sup> DöFaE, rispettivamente I, 6 e II, 5.

<sup>287</sup> DöFaE, I, 5 (con evidente metafora sessuale):

Kärleken, en springa mellan de båda kämpande Kärleken, en strimma av ljus mellan de blodiga läp- parna	L'amore, fessura in mezzo alle due parti in lotta L'amore, filo di luce in mezzo alle labbra insanguinate
Den klyfta ur vilken de utvalda inträda i världen av likgiltiga...	Crepa da cui entrano gli eletti nel mondo degli indifferenti...

till ett tredubbelt rep	in una corda di pelle e di urla
av hud, av skri	lunga tre volte tanto
Men mitt kön, bödel	Ma il mio sesso, boia,
är inte mellan mina ben	non sta in mezzo alle gambe
Mitt förstånd, bödel	La mia ragione, boia,
som förrådde inbillade namn	che ha tradito nomi inventati
är inte i mitt förstånd, bödel	non sta nella ragione, boia
Det är i mitt hjärta, bödel	Sta nel cuore, boia,
Stick i det, bödel	Trafiggilo, boia,
Vrid om	cavallo fuori a forza
och du skall finna	ma ti accorgerai
att det flugit sin kos	che è volato via per conto suo
från alla sina förräderier	lontano da tutti i suoi tradimenti
Mitt hjärta	Neppure il cuore
var inte ens i mitt hjärta.	stava nel mio cuore <sup>288</sup>

La formula (« è volato via per conto suo ») è la stessa usata per l'uccello nelle *Voci*. Conferma il corso lineare della lunga meditazione, che culmina qui in spasmodica tensione teorica e fantastica. Il « qualcosa di diverso », la « realtà di mezzo » intravvista e finalmente spalancatasi fra gli opposti, quella realtà volta a volta simboleggiata come 'punto' vivente, unità minima: fiore, uccello, seppia<sup>289</sup>, assume stabilmente dal *Dīwān* in poi la consistenza della Vergine. È il più alto sforzo di rappresentazione del principio differenziale, ancora negativo.

La parte che resta eternamente da completare nella visione frammentaria la chiamo Vergine, ἡ Παρθένος, (sic), e intendo con questo nome una pagina bianca. O meglio, ho scelto questo simbolo perché si pensa in generale che la verginità comporti un'esperienza ancora non fatta, ma che tuttavia, vista in potenza, è un'esperienza<sup>290</sup>.

<sup>288</sup> DöFaE, II, 12. Cfr. *Bödel* (« Boia ») in ENio e *En dröm (verklig)*, in OH.

<sup>289</sup> Cfr. il mio saggio *L'alto, il basso ecc.*, pp. 187 sgg.

Si noti che l'uso di uccelli e fanciulle come allegorie per l'anima è pratica di Ibn al-Arabī, *Tarjumán* cit., II, 2-3. Cfr. del resto Jung e cfr. SoF I, 6; II, 7 e 20.

<sup>290</sup> G. EKELÖF, nella cassetta inedita *Kommentarer* alla UUB: « Detta som alltid är kvar att utfylla i den fragmentariska visionen kallar jag Jungfrun, ἡ Παρθένος, och menar därmed ett

La chiamo Nessuno, intendendo la quintessenza dell'essere, che deve essere presentato per via di negazione perché è al di là dei nostri sensi e della nostra concezione... In realtà questa presa di posizione intellettuale sensuale e religiosa al tempo stesso non è che una prosecuzione della dottrina di Epicuro, che venero. Fondare la propria causa sul nulla è per lui cercare il vero rimedio per l'anima<sup>290a</sup>.

I simboli che la precedono nell'opera giovanile sono esattamente gli stessi che nella mitologia classica si raccolgono in costellazione intorno alla Kore/Demeter/Hekate, quelli che portano a unità strutturale i principi contrastanti del punto e della linea, della stasi e del moto. E quindi la conchiglia<sup>291</sup>, il bocciolo di fiore<sup>292</sup>, la medusa<sup>293</sup>.

Nei confronti del cosmo intero, queste figure divine sono aspetti del mondo: per se stesse sono delle totalità, 'mondi', che essi stessi hanno degli aspetti contrastanti, appunto perché nella loro struttura rappresentano l'equilibrio dei contrasti... *L'idea greca della non-esistenza è in pari tempo un aspetto-radice dell'esistenza...* Ad un'osservazione più precisa i tratti della vicenda di Medusa sono gli stessi della vicenda di Persefone; anche Medusa era quella figura di una trinità divina che cade in preda al mondo dei morti in modo violento... Ogni chicco di frumento e ogni fanciulla porta quasi in sé tutta la sua discendenza: un'infinita serie di madri e di figlie insieme... Essa ci ricorda *l'infinità di Pascal nella direzione dell'infinitamente piccolo*. Non sciolta bensì sintetizzata in

oskrivet blad. Eller jag har valt symbolen därför att jungfrudom allmänt ansetts innebära en ännu inte gjord erfarenhet, som dock ändå är — en erfarenhet, potentiellt sett. ».

<sup>290a</sup> Quaderno AW: « Jag säger Ingen och menar den quinta essentia av väsen som måste framställas med en negation eftersom den ligger bortom våra sinnen och begrepp... I själva verket är detta på en gång intellektuella och sensuella och religiösa ståndspunkttagande ingenting annat än ett fortsättande av Epikouros lära, som jag vördar. Att sätta ställa lägga sin sak på intet i hans mening det är att söka själens verkliga läkedom ».

<sup>291</sup> V. in spj *kosmisk sömngångare* (« sonnambulo cosmico »), in *D Fossil inskrift* (« Iscrizione fossile ») ecc.

<sup>292</sup> V. in *Envh Perspektiv II*, in *FS Sung* ecc.

<sup>293</sup> FpS, EME, TD e tutta la serie in cui questi testi si inseriscono: v. il mio saggio, pp. 183 sgg.

chiare figure, appare in Eleusi questa realtà unica e perfettamente determinata: *l'infinità della vita organica superindividuale*<sup>294</sup>.

Con altrettanta chiarezza Jung studia nel simbolo della Kore l'aspirazione all'« uomo totale »: la bipolarità dell'Anima, i suoi legami multiformi con i 'misteri' e con il tempo.

La figura di Demeter e Kore, nel suo triplice aspetto di fanciulla, di madre e Hekate non è soltanto cosa tutt'altro che ignota per la psicologia, ma è per essa addirittura un problema di ordine pratico. La Kore ha la sua corrispondenza psicologica in quei tipi che ho definito da una parte come 'sé' come 'personalità sopraordinata', d'altra parte come Anima... Demeter e Kore, madre e figlia, integrano la personalità femminile verso l'alto e verso il basso. Vi aggiungono il più vecchio e il più giovane, il più forte e il più debole, ampliando così la limitata coscienza individuale, determinata nel tempo e nello spazio, fino *all'intuizione di una personalità più grande, più estesa, che inoltre partecipa alle vicende eterne*<sup>295</sup>.

Principio « dispari »<sup>296</sup> perché « venuta dal sacro numero tre »<sup>297</sup>, tangibile e legata alla morte come la Kore di Pound<sup>298</sup>, questa Vergine assume su di sé l'iconografia di tutte le Grandi Madri mediterranee, da Cibele alla Diana Efesina alle madonne bizantine delle icone. È concreta e

<sup>294</sup> K. KERÉNYI, *Kore* in K. KERÉNYI-C. G. JUNG, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, tr. it. Torino 1972, pp. 155, 156, 177, 218.

<sup>295</sup> C. G. JUNG, *Kore* ivi, pp. 222 e 230.

<sup>296</sup> FS, *Du skriker till livet* ecc.

<sup>297</sup> G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, tr. it. Torino 1975, p. 68.

<sup>298</sup> Si veda l'uso che di Persefone (incrociata con Cibele e con la Vortumna etrusca) fa Pound nella lirica giovanile (*A Lume Spento, Personae, Ripostes*): come ne fonde il personaggio con quello di Nausicaa nel XXIX Canto, con quello di Arianna nei *Canti Pisani*. Per densità e per flessibilità simbolica, la Kore di Pound è in corrispondenza diretta con la Vergine di Ekelöf.

carnale. E tuttavia rimane un'ipotesi filosofica, la possibilità di un'esperienza esistenziale « definitiva e assoluta ».

O smala springa mellan gott och ont Du som vet av ingen skam Du som vet endast avlägsenhet så som en fjorton års flicka bortlovad med band av turkoser på pannan  vet avstånd	O fessura sottile fra bene e male che non hai coscienza di vergogna che conosci solo la lontananza come una ragazza di quattordici anni fidanzata, che ha sulla fronte una fascia di turchesi conosce la distanza
Till dig skall ingen gud gå och ingen man eller Ande. Ingen Demon ty du är helig i dig själv Dina bröst skall växa Många att ge oss mjölk Outgrundlig skall du stå i det höga Dina ögon som stjärnor skall stråla över våra hjordar	Non verrà dio da te né uomo, né Spirito Non verrà Demone perché sei santa in te stessa I tuoi seni si faranno Molti per allattarci Ti drizzerai inscrutabile nelle altezze Come stelle i tuoi occhi splenderanno sulle nostre greggi <sup>299</sup>

La faccia rimane nascosta. La figura stessa, in alcune bellissime liriche di icone, cancellata e illeggibile. Come il Budda rappresentato nei rilievi indiani da un trono vuoto<sup>300</sup>, la sua realtà si ricostruisce attraverso l'esplorazione della sua assenza. È immagine l'ostensione tautologica del materiale. Il senso dell'esperienza è l'esperienza.

<i>ayiasma</i>	<i>ayiasma</i>
Den svarta bilden under silver sönderkysst Den svarta bilden under silver sönderkysst	L'immagine nera sotto l'argento distrutta dai baci L'immagine nera sotto l'argento distrutta dai baci

<sup>299</sup> DöFaE, II, 25.

<sup>300</sup> G. EKELÖF, *Gymnosofisten* in OH. Cfr. soprattutto R. EKNER, *Herren Någonting Annat*, in « Ord och Bild » 76 (1967), 7, pp. 534 sgg.

Under silvret den svarta bilden sönderkysst	Sotto l'argento l'immagine nera distrutta dai baci
Under silvret den svarta bilden sönderkysst	Sotto l'argento l'immagine nera distrutta dai baci
Runt kring bilden det vita silvret sönderkysst Runt kring bilden själva metallen sönderkysst Under metallen den svarta bilden sönderkysst Mörker, o mörker sönderkysst Mörker i våra ögon sönderkysst Allt vad vi önskat sönderkysst Allt vad vi inte önskat	Intorno all'immagine l'argento bianco distrutto dai baci Intorno all'immagine anche il metallo distrutto dai baci Sotto il metallo l'immagine nera distrutta dai baci Buio, buio distrutto dai baci Buio nei nostri occhi distrutto dai baci Tutto quello che abbiamo cercato distrutto dai baci Tutto quello che non abbiamo cercato
kysst och sönderkysst Allt vad vi undsluppit sönderkysst. Allt vad vi önskar flerfaldiga gånger kysst.	baciato e distrutto dai baci Tutto quello che ci è sfuggito distrutto dai baci Tutto quello che cerchiamo coperto più volte di baci <sup>301</sup>

Questo testo straordinario ricorre, come si vede, a mezzi limitatissimi e addirittura elementari: l'espansione, la variazione, l'inversione di un'unica formula ellittica, ricavata isolando l'*incipit* della prima versione conservata. Ne risulta un movimento ritmico eccezionalmente intenso, inesauribile virtualmente: una danza sincopata, o uno sviluppo fotografico ininterrotto, dal negativo al positivo e al negativo. Sdoppiamento simile a quello avvertito in certe esperienze psicomatichhe di sofferenza estrema<sup>302</sup>. Eppure i fortissimi contrasti visivi (bianco/nero, lucido/opaco) si stemperano a poco a poco nel ritmo violento. I contorni sfumano, i colori stingono, l'immagine iniziale si dilata sconfinatamente in

<sup>301</sup> DöFaE, I, 27. La prima versione manoscritta s'intitola *Aghiasma tis Panhagia Blacherne* («Fonte consacrata della Madonna di Vlacherne»).

<sup>302</sup> G. EKELÖF, commento inedito a VtU (citato sopra).

una danza di significati compresenti e possibili. Il bianco e il nero sono riusciti a suscitare il grigio in tutte le sue sfumature, il colore che Ekelöf lega alla complessità dell'esistenza organica. Le antinomie del pensiero hanno generato fra loro.

Non meno dell'iconografia, l'innografia cristiano-orientale lascia in questa raccolta tracce evidenti<sup>303</sup>. Qui il modello ipnotico della litania, comune a tutte le religioni ma sviluppato particolarmente nel medioevo cristiano (e islamico), lega associazioni sacrali a un esperimento essenzialmente semantico. La dissoluzione graduale dei significati primari attraverso la ripetizione lascia prevalere i valori fonetici e ritmici, che inducono una folla di riferimenti secondari. Si spalancano così spazi significativi vastissimi: addirittura « tutto quello » che può essere conosciuto e vissuto.

La tecnica, sofisticata e matura, ricorda tuttavia una lunga serie di testi sperimentali, documentati anche in epoca molto precoce, che tentano con un gioco di commutazioni di sondare la consistenza sociale e storica del segno linguistico. Un profondo scetticismo semantico fonda lo sforzo di autonomia sul piano dell'espressione, teso a suggerire nel suo complesso movimento significati anch'essi mobili, liberi dalle cristallizzazioni dell'uso, capaci come per la prima volta di cogliere gli assestamenti fluidi della realtà. In *Perpetuum mobile* le parole si mettevano in moto l'un l'altra attraverso scarti fonetici minimi, che gradualmente rendevano inavvertibili, per assuefazione, i grotteschi salti semantici.

<sup>303</sup> Cfr. B. LANDGREN, op. cit., pp. 199-200. E cfr. EKELÖF, già nel *Cahier 1*: «Varför verkar lektyren av så kallade heliga skrifter så upplyftande? Jag kan läsa långa ramsor som strängt taget för en modern människa inte ha någon betydelse, som äro meningslösa, nästan oförståeliga, och ändå känna mig uppbyggd.» («Perché la lettura delle cosiddette sacre scritture fa un effetto tanto esaltante? Riesco a leggere lunghi elenchi che in senso stretto non hanno significato per un moderno, mancano di senso e sono quasi incomprendibili, e a sentirmene tuttavia edificato»).

Den gamla vanliga skalligheten	La solita vecchia calvizie
Den gamla vanliga skalligheten	La solita vecchia calvizie
Den gamla vanliga skalligheten	La solita vecchia calvizie
Den gamla skamliga vänligheten	La vecchia vergogna del solito
Den gamla vanliga skamligheten	La solita vecchia vergogna
Den gamla skamliga vänligheten	La vecchia vergogna della gentilezza
Den gamla vänliga svamligheten	Il vecchio blaterare gentile
Den gamla flabbiga hemligheten	Il vecchio segreto ridicolo...

...<sup>304</sup>

Le accumulazioni del *Dīwān* e le variazioni si appoggiano anche sulla straordinaria autonomia del piano formale nella poesia arabo-persiana classica che qui serve di modello. Il problema che affrontano è tuttavia lo stesso problema di senso. Lo risolvono per vie di rispecchiamento: la ripetizione o la reciprocità dei significanti elimina, sovrappo-  
nendoli, il richiamo verso i referenti e apre un passaggio più oltre, verso significati totalmente nuovi. Come nella « glace horriblement nulle » di Mallarmé. L'accanirsi delle sofferenze finisce per ottunderne le capacità di stimolo e per introdurre un'esperienza che con quelle sofferenze non ha più a che fare:

Jag äter min hunger efter dig	Mangio la mia fame di te
Jag mättar min hunger med hunger	Nutro di fame la mia fame
En bländad ledd av en blind	Un accecato guidato da una cieca
En blind som leder en bländad <sup>305</sup>	Una cieca che guida un accecato

Si scioglie trionfalmente il motivo del « né, né » che tormenta le raccolte intorno al 1940. Né fame, né fame, né cie-

<sup>304</sup> Pubblicato in S, ma con una lunga storia compositiva dietro di sé (i primi abbozzi risalgono al 1932; cfr. P. HELLSTRÖM, op. cit. p. 246). Sull'« impressione acustica astratta » e gli « scongiuri sonori » in Ekelöf cfr. W. DICKSON, *Ekoglidning hos Ekelöf*, in « Utsikt », 3 (1950), 8, pp. 20-21 e *Hjärtfäste och hungertorn*, Stockholm 1953, pp. 114 sgg.

<sup>305</sup> DöFaE, rispettivamente I, 9 e I, 25.

ca né accecato, ma l'esperienza di « una cosa diversa ». Conduce allo stremo fisico e psicologico, questo passaggio attraverso la massima conoscenza possibile delle opposizioni in gioco perché si apra in mezzo e oltre a quelle opposizioni « l'altro ». Il simbolo cui ricorre il *Dīwān* è l'accecamento rituale:

Så bländades han	Allora fu accecato
med glödande nålar	con aghi roventi
Han sade: större ljus såg jag	Disse: non ho visto mai luce mag-
aldrig	giore
än detta glödande	di questo ferro arroventato
Inte heller ett större mörker!	Né ho visto mai un buio maggio-
	re!
Men jag lärde mina händer att se	Ma ho insegnato alle mie mani
ett annat ljus	a vedere un'altra luce
ett ljus av beröring <sup>306</sup>	una luce che si tocca

La pratica della litania si ripete spesso, e sempre come esorcismo e superamento delle antinomie. I modelli si sovrappongono confondendosi; elenchi rituali, orientali e occidentali, scongiuri, le filastrocche e le ballate, lo stile « da catalogo » di Edith Södergran.

Du som har makt	Tu che hai il potere
att vara foglig	di essere docile
att inte begära	di non chiedere
att inte Vara <sup>307</sup>	di non Essere
med de visor du skänkt mig	con le canzoni che mi hai dato
med skönhet, med sagor	con la bellezza, con le fiabe,
med djupa ögon, med mjölk	con occhi profondi, con il latte
med en famn, med en lukt av	con due braccia, con l'odore di
min ammas svett <sup>307a</sup>	sudore della mia balia

<sup>306</sup> DöFaE, II, 1.

<sup>307</sup> Ivi, I, 16.

<sup>307a</sup> Un confronto diretto s'impone con gli elenchi eterogenei di Ibn 'al-Arabī (*Tarjūmān*, cit., p. 14: « from distracted thoughts, from my passion, from anguish, from my tribulation, / from rapture, from my reason, from yearning, from ardour, from tears, from my eyelids, from fire, from my heart »). Un confronto indiretto con gli espedienti della coordinazione 'indebita' in tutte le poesie

En kula har jag stöpt åt dig för att träffa dig i mitt hjärta  
 Hon är av sten, huggen av straffångar  
 hon är av bly, doppad i blod  
 hon är av järn, doppad i honung  
 Hon är av malm, huggen i grova bett...<sup>308</sup>

Ho fuso per te una pallottola per colpirti nel mio cuore  
 È di pietra tagliata da forzati  
 è di piombo intriso di sangue  
 è di ferro intriso di miele  
 è di ghisa tagliata rozzamente...

Qui il *pastiche* scivola sul decorativo. L'autoritratto riprende concentrazione<sup>308a</sup>.

Han om någon kunde känna, nästan höra på din röst  
 om du var ung  
 om du var gammal  
 om du var skön  
 om du var klok<sup>309</sup>

Nessuno come lui riusciva a sentire, a udire quasi dalla tua voce  
 se eri giovane  
 se eri vecchio  
 se eri bello  
 se eri intelligente

E ancora uno scongiuro o un proverbio in *Fatumeh*:

Att lida är svårt  
 Att lida utan att älska är svårt  
 Att älska utan att lida är icke möjligt  
 Att älska är svårt<sup>310</sup>

Soffrire è difficile  
 Soffrire senza amare è difficile  
 Amare senza soffrire è impossibile  
 Amare è difficile.

Le varianti conservate per il *Dīwān* testimoniano sulle circostanze eccezionali della composizione. I testi che risalgono alla « prima esplosione », fra Istanbul e Smirne (28 marzo-1 aprile 1965) mostrano di aver subito pochissime modifiche: a volte del tutto formali<sup>311</sup>, altre volte per citare

(Verlaine: « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches / Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous »). Cfr. J. COHEN, *Structure du langage poétique*, tr. it. Bologna 1974, pp. 181 sgg.

<sup>308</sup> DöFaE, I, 20.

<sup>309</sup> Ivi, II, 1.

<sup>310</sup> SoF, I, 27.

<sup>311</sup> Per esempio in I, 16 « fogsam » sostituito con « foglig » (« adattabile » e « docile »).

o riprendere motivi già svolti<sup>312</sup>. Soprattutto si conserva intatta, della prima concezione, l'impostazione figurativa o riflessiva. Gli interventi riguardano piuttosto la conclusione dei testi, e qui eliminano richiami decorativi e anche sviluppi di tipo 'musicale'<sup>313</sup>, introducono elementi violentemente concreti o, al contrario, ellissi e astrazioni dove lo richieda lo speciale equilibrio programmatico. Una sobrietà eroica denuncia ed elimina sistematicamente gli esotismi di maniera. Molto significativo l'assestamento della simmetria interna, che attraverso le diverse redazioni spezza i moduli dialettici binari e ternari, e li risolve nello schema aperto e non gerarchico della litania. Oppure nello schema densissimo e unitario dell'ostensione. Il tempo-cosa, l'esperienza-persona presentati secondo moduli compositivi stilizzatissimi, comuni alle iconografie medioevali cristiane e islamiche.

Rak, ensam står du i det blå av Natthimmel  
 Utan barn ditt eget Öde  
 Ärkeänglar med sex vingar på vakt om dig  
 Och jag, den betungade fursten av Emgjön  
 här på ett berg  
 'Ödmjuk' heter detta berg

Dritta, sola, ti levi nell'azzurro del cielo Notturmo  
 Senza figlio il tuo Destino  
 Arcangeli con sei ali come tua scorta  
 E io qui oppresso principe di Emgjön  
 in piedi su un monte  
 'Umile' è il nome del monte

Di variante in variante si segue il recupero dell'archetipo culturale attraverso l'eliminazione rigorosa di apostrofi,

<sup>312</sup> Per esempio in I, 12 il richiamo a *Samothrake* è inserito in un secondo momento: « Du / skall vara min åra » (« Sarai / tu il mio remo »).

<sup>313</sup> Cfr. in I, 1 la ripresa dell'apostrofe con epiteti (« Jungfru av Blått » « Vergine d'Azzurro », diventa « Jungfru av Turkos », « Vergine di Turchese » e finisce col cadere del tutto). Ekelöf parla in una lettera (a C. G. Bjurström, 3-11-67) di questa « interiorità spartana, di poche parole » (« en spartansk och fåordig innerlighet »).



commenti e connotazioni emotive<sup>313a</sup>. Le scelte ellittiche concentrano una fortissima tensione simbolica sull'immobile Kore-Anima che giganteggia nel testo: senza verbi, senza particolari suggestivi, senza neppure rapporti (motivazioni, movimenti). La pratica delle maiuscole, corrente presso i traduttori della poesia persiana per mettere in risalto l'emblematicità di certe parole, aggiunge nitidezza araldica all'immagine centrale. Eppure, a provarne la « verità metaforica »<sup>313b</sup>, in questa rappresentazione straordinariamente formale e solo negativa irrompe tangibilmente la realtà contraddittoria e informe, il flusso del tempo, la materialità esistenziale.

L'orientalismo del *Dīwān* è infatti soprattutto teorico, anche se meritano di essere studiate più a fondo le soluzioni caratteristiche di questo *pastiche*.

La traccia, epica, deriva come si sa dal *Digenis Akritas* (Βασιλείου Διγενούς Ἀκρίτου λόγοι ὄκτω)<sup>314</sup> col suo protagonista simbolico « nato due volte », incrocio vivente di cultura greca e 'barbara', cristiana e islamica; in un contesto altrettanto simbolico (la zona di confine verso est in cui si svolge « l'immagine universalizzata del conflitto »<sup>315</sup>); lungo vicende non meno simboliche di amore, violenza, sofferenze e morte. Le fonti di Ekelöf sono in parte indirette, le storie della letteratura bizantina<sup>316</sup> su cui si fonda per interpretare l'impero d'oriente come l'istituzione per anto-

<sup>313a</sup> Cade per esempio l'invocazione-*captatio benevolentiae* della prima stesura (« Stora Liv-Moder », « grande Madre di Vita »), cade addirittura la frase principale, che stabiliva contatto e movimento fra i due principi della rappresentazione (« jag... har sett din sorg » « io... ho visto il tuo dolore »).

<sup>313b</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris 1975, pp. 310 sgg.

<sup>314</sup> Il testo da cui cito è il *Digenes Akrites* (nella redazione di Grottaferrata) edito, introdotto, tradotto e annotato da J. MAVROGDATO, Oxford 1963<sup>2</sup>.

<sup>315</sup> Ivi, p. lxxxiii.

<sup>316</sup> Ekelöf cita soprattutto K. KRUMBACHER, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, München 1897; C. DIEHL, *History of the Byzantine Empire*, Princeton 1925 e C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London 1952.

nomasia, politica e culturale: oppressiva come tale e detestabile<sup>317</sup>, ma anche l'unico caso della storia in cui per secoli « non esistette oriente né occidente »<sup>318</sup>. In parte tuttavia il poema è citato direttamente, e non solo per quanto riguarda i dati esteriori, nomi e fatti, ma anche a proposito di temi centrali come la cecità<sup>319</sup>, la Fanciulla<sup>320</sup> e lo strazio fisico<sup>321</sup>.

Lo schema narrativo è evidente soprattutto nella seconda sezione, dove Ekelöf immagina di rifarsi non a un epos organico ma alle sue fonti, variamente evolute: canzoni, « leggende e 'mirologie' »<sup>322</sup>. A questo schema si sovrappone apertamente l'altro modello letterario: il genere arabo-persiano del *dīwān*, reso celebre in Occidente da Goethe, coltivato (oltre che dai grandi maestri) dagli autori di Ekelöf, Ibn al-'Arabī e Rūmī. Le citazioni dirette, dall'uno e dall'altro, sono numerose<sup>323</sup>: una lirica intera del *Dīwān* per

<sup>317</sup> Cfr. un testo inedito nei *Kommentarer*.

<sup>318</sup> TALBOT RICE (cit. nell'introduzione al *Digenes Akrites* cit., p. lxxvi): « it is not possible to speak of the influence of the East upon the West because from the seventh to the twelfth centuries there was neither east nor west ».

<sup>319</sup> Per tutto il poema 'luce' e 'tenebra' sono usati in senso fortemente simbolico e morale.

<sup>320</sup> Libro VI: Eudokia « is always referred to simply as *Kore* (the name is used almost in a mystical sense; so Meliteniotes always calls the prophetess of his allegory 'the Maiden', *Kore*)... » (*Digenes* cit. p. xlvi).

<sup>321</sup> Libro VIII, 3587 sgg.: « 'Naught else, my soul, afflicts and crushes me / But pain unbearable within my bones. / For all my loins and kidneys, back, bones, all / My joints it melts, I cannot bear the pain' ».

<sup>322</sup> Cfr. G. EKELÖF nelle note posposte al *Dīwān. Mirologie* elaborate secondo le convenzioni ricorrono in più di un ms. del *Digenes Akritas*.

<sup>323</sup> Cfr. per esempio *Dīwān Shamsi Tabrīz* cit., XXIX: « Fly, fly, o bird, to thy native home »; XXXVI: « Here is a world and there a world. I am seated on the threshold ». VIII: « This world and that world are the egg, and the bird within it », ecc. Oppure (*Tales of Mystic Meaning*, cit., p. 171): « His form has passed away, and he has become a mirror: naught is there but the image of another face... And if you see an ugly face in the mirror, it is you; ».

esempio, parafrasa Ibn al-'Arabí<sup>324</sup>. Tuttavia la ragione principale del *pastiche* è la stessa che aveva mosso Goethe, sebbene passi qui naturalmente per ben altre letture e diverse esperienze culturali. La conoscenza delle cose, cioè, che in questa poesia passa per l'organizzazione formulare della percezione. La pratica di accumulare impressioni e immagini a delimitare un'idea centrale che le collega e che resta inespresa; non, come nella poesia occidentale, a suscitare una serie di associazioni e risposte emotive<sup>325</sup>. Uno sforzo immaginativo centripeto, non come in Occidente centrifugo: e questo centro è un Non Visto, un Vuoto<sup>326</sup> che tuttavia è tanto solido e denso da rivelarsi un principio personale. Goethe usa l'immagine del respiro nella stessa accezione che abbiamo visto ricorrente e addirittura ossessiva per Ekelöf; per questo fluire incontrastato, cioè, dal fuori al dentro, dalla realtà al soggetto che la percepisce e ne resta compreso:

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:  
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.  
Du danke Gott, wenn er dich preßt,  
Und dank ihm, wenn er dich wieder entläßt<sup>327</sup>.

Il fluire ha un principio unitario, e deve avere una faccia, per nascosta che sia. C'è un testo di Rūmī (nella raccolta

and if you see Joseph and Mary, 'tis you. He is neither this nor that: he is pure and transparent, he has placed your image before you». I riferimenti a Ibn 'al-Arabí sono ancora più frequenti ed espliciti, da OI in poi.

<sup>324</sup> DöFaE, II, 27 e *Tarjumán XXXII* (cfr. B. LANDGREN, op. cit., p. 227).

<sup>325</sup> J. RYPKA, *History of Iranian Literature*, Dordrecht 1968, p. 107 e H. RITTER, *Über die Bildersprache Nizāmīs*, Berlin-Leipzig 1927.

<sup>326</sup> *Selected Poems from the Divāni Shamsi Tabrīz*, cit., XLVIII, p. 193.

<sup>327</sup> J. W. v. GOETHE, *West-östlicher Divan; Talismane*, in *Buch des Sängers*.

tanto spesso citata da Ekelöf), che teorizza con straordinaria chiarezza questa liberazione dalle antitesi attraversate, entro « qualcosa di diverso » o « Qualcuno »:

What is to be done, O Moslems? for I do not recognise myself.  
I am neither Christian, nor Jew, nor Gabr, nor Moslem.  
I am not of the East, nor of the West, nor of the land, nor of  
the sea...  
I am not of this world, nor of the next, nor of Paradise, nor  
of Hell;...  
My place is the Placeless, my trace is the Traceless;  
'Tis neither body nor soul, for I belong to the soul of the  
Beloved.  
I have put duality away, I have seen that the two worlds are  
one;  
One I seek, One I know, One I see, One I call.  
*He is the First, He is the last, He is the outward, He is the  
inward; ...*  
I am intoxicated with Love's cup, the two worlds have passed  
out of my ken...<sup>328</sup>

Le lunghe serie di antitesi si costituiscono in circolo, definiscono in negativo un 'luogo' centrale, gli si serrano intorno facendone risaltare l'opacità e il peso. In questa poesia che connette fra loro in modo tanto caratteristico immagini immobili, un disegno spaziale e sincronico sostituisce infatti le motivazioni e i movimenti del senso abituali nella poesia occidentale, con l'effetto di rendere « tangibile l'immaginazione »<sup>329</sup>. L'antica tensione di Ekelöf verso una forma « perfettamente sferica », inseguita negli esperimenti di organizzazione cubista del testo, poi nell'orchestrazione polifonica fino all'*Elegia*, si misura ora con questa incredibile concretezza. Il « mondo di mezzo » condensato in persona (perché questo è la « Vergine ») riceve qui il tributo di una fervente lirica erotica, secondo le tradizioni allego-

<sup>328</sup> *Divān Shamsi Tabrīz* cit., XXXI, pp. 125 sgg. Corsivo del traduttore.

<sup>329</sup> J. RYPKA, op. cit., p. 107.

riche persiane, e secondo l'imitazione che già ne aveva dato Goethe:

Unauflöslisches, wer löst es?  
Liebende, sich wieder findend<sup>330</sup>.

Della fessura fra gli opposti, che soprattutto in *Fatume* si dimostrano assolutamente simmetrici (speculari, anzi riprendendo un'altra proposta di Rūmī<sup>331</sup>), si fa così metafora la vagina. Il passaggio « al mondo degli indifferenti » è raffigurato come penetrazione e congiungimento sessuale, in un testo che le redazioni conservate dimostrano svilupparsi dall'aperta allegoria erotica di tipo persiano<sup>332</sup> a un'altissima complessità significativa, ambigua e astratta. Anche il rimpasto ritmico segna l'esperimento di un genere nuovo; con quei versi lunghi e sciolti, fortemente scanditi (dall'endecasillabo a campioni di esametro) che anticipano le dense liriche concettuali dell'ultima raccolta e sbriciolano progressivamente il modulo speculare che è invece cifra di questa raccolta<sup>333</sup>:

<sup>330</sup> *Lesebuch (Buch der Liebe nel West-östlicher Divan)*.

<sup>331</sup> *Selected Poems...* cit., XL, p. 159: « The world resembles a mirror: thy Love is the perfect image; / O people, who has ever seen a part greater than the whole? ». Cfr. il commento inedito di Ekelöf alla *Predica del Demonio* in *VtU (cassetta Kommentarer, UUB)*, che comincia appunto: « Världen är vår spegel... » (« Il mondo è il nostro specchio »).

<sup>332</sup> Cfr. la prima versione, che chiamo A:

En spegel är du. Och du är spe-	Sei uno specchio. E nello spec-
gelbilden	chio sei l'immagine
tätare sammanfogade än älskan-	stretti fra loro più forte di
de bröst mot bröst	amanti coi petti che si toccano
och kopplade underliv.	e gli addomi congiunti.

<sup>333</sup> Per esempio: « Du vet: det där gäller inte mig. / Det är mig det gäller » (« Sai che quello non mi riguarda. / Ma è di me che si tratta ») in una versione precoce di questo testo. Cfr. 2, 12: « O du älskare av kvinnor! / O du av män älskad! » (« O amante delle donne! / O amata dagli uomini! »).

Du är din egen smärtas och din	Sei testimone del tuo dolore e del
lustas vittne	tuo piacere
din egen spegel och på samma	specchio di te stessa e insieme,
gång i spegeln bilden	nello specchio, l'immagine
mer sammanflätade och av va-	avviluppati fra loro e più di-
randra mer beroende	pendenti l'una dall'altro
än tvenne älskande. Hit tränger	di una coppia d'amanti. Non si
inte larmet	spinge fin qui il fracasso
av Riddarens kamp med Draken.	della battaglia fra il Cavaliere e
I din klyfta	il Drago. Nella tua fessura
rår tystnaden, som är den evigt	domina il silenzio di chi contem-
skådandes	pla in eterno
och den beskådades, jungfruns	e di chi è contemplato, della ver-
och mystikern:	gine e del mistico:
Den kärlek till dig själv som är	L'amore non egoista per te stessa
osjälvisk	
O du som älskade att spegla dig.	Tu che amavi specchiarti

Altrove la fessura è la crepa nel muro che separava Tisbe e Piramo nella più celebre leggenda ovidiana di trasformazione. Simbolo ancora erotico, carico inoltre dei molteplici significati del muro in Ekelöf: storia, esperienza della realtà, testo poetico<sup>334</sup>.

Thisbe, ditt namn har ljud av en	Tisbe, il tuo nome ha il suono
viskning	di un sussurro,
och din gestalt har drag av en	la tua figura ha tratti di presagio
aning	Se pure il muro ruvido tenta di
Fastän den skrovliga muren vill	nascondermi
dölja	in questo buio esilio le tue forme,
skepnaden för mig i mörka exilen	riesco a seguire con le dita sul
kan mina fingrar följa, i muren	muro
remnan som tecknar den mjuka	la crepa che ti disegna il tenero
profilen	profilo
Thisbe, till namnet är du en visk-	Tisbe, il tuo nome è un sussurro
ning	la tua figura non altro che un
och din gestalt är bara en aning	presagio
Men när du trevar längs remnan	Ma mentre annaspi lungo la cre-
i muren	pa del muro
ser du ett dunkelt Maphorion	vedi un maphorion scuro, a na-
hölja	scondere

<sup>334</sup> Cfr. sopra, pp. 139 sgg.

den från dig vända, skygga kon-	il profilo schivo che si volge via
turen	da te
Liksom ett radband är den att	Si può sgranarlo come un rosario
följa	
Tesbiḥ! Ditt namn skall vara min	Tesbiḥ. Il tuo nome sarà il mio
viskning.	sussurro <sup>335</sup> .

Strofe a rime alternate, come si vede, endecasillabi quasi regolari, struttura ritmica uniforme (addirittura unitaria, in una versione precoce). Le molte tesi e le quattro rime condizionano sintassi e lessico. L'effetto più evidente è l'insolita frequenza di aggettivi e participi; che tuttavia non disturbano l'organizzazione centripeta e non aprono fughe tematiche, legati come sono tutti ai due campi semantici più importanti del testo, il tatto e la vista<sup>336</sup>. La composizione è chiusa, scandita dalle riprese come la collana di cui è figura (*tesbiḥ*) è scandita a tratti regolari da grani scolpiti differentemente.

A mettere in rapporto fra loro motivi importanti come il muro, la fessura, la Vergine, la percezione del mondo attraverso il tatto (brancolare, carezzare, sgranare), è infatti la stessa metafora della collana-rosario che tiene insieme la raccolta di *Fatumeḥ* e terrà insieme la *Guida al mondo sotterraneo* l'anno dopo (1967). Per tutta l'opera di Ekelöf la collana (collegata da un lato al motivo molto precoce della perla, principio di absolutezza, principio femminile<sup>337</sup>; dall'altro al motivo della preghiera<sup>338</sup>; e ancora all'archeolo-

<sup>335</sup> SoF, 2, 1. *Tesbiḥ*, anagramma di *Thisbe*, è parola turca per « rosario », anche nel senso non religioso di passatempo per le dita. Simbolo per *Fatumeḥ* invecchiata, come *naẓm* (arabo per collana o raccolta poetica) sta nella prima sezione per la giovane *Fatumeḥ* (G. EKELÖF, note a SoF). La raccolta è organizzata come un *tesbiḥ*, in gruppi di 29 liriche divisi da liriche autonome e anomale (« teste di serpente » scolpite, *ormhuvud*). La stessa disposizione, con criteri compositivi ulteriori, in VtU.

<sup>336</sup> « tenero », « ruvido », « buio », « scuro ».

<sup>337</sup> V. sopra.

<sup>338</sup> *Humpty Dumpty* e *För den inre läsaren* (OI).

gia<sup>339</sup>, alle membra sparse, al filo di Arianna) viene sgranata fra le dita o si sgrana e si sperde nella sabbia. Figura chiarissima del *principium individuationis*, coscienza e storia personale, concepito secondo schemi influenzati da Bergson<sup>340</sup> e da Husserl<sup>341</sup>. Ma soprattutto figura dell'io-autore, *medium* di scrittura. Le 'perle' son sempre legate alla lingua, in Ekelöf<sup>342</sup>.

Non stupisce che la metafora della collana ricorra con frequenza particolare nei libri 'antipoetici', dove maggiormente si mettono in questione la consistenza e la delimitabilità del soggetto<sup>343</sup>. E dove più spesso si discutono questioni di teoria poetica.

<sup>339</sup> *När man kommit så långt* (« Quando ci si è tanto allontanati »), in S.

<sup>340</sup> H. BERGSON, *Introduction à la métaphysique*, cit., p. 77: l'individualità è « un'entità astratta che riunisce (i punti della traiettoria) come un filo che tenga insieme le perle di una collana ».

<sup>341</sup> Cfr. *Logische Untersuchungen*, cit., II, pp. 138 sgg.; la coscienza come unità fenomenologico-reale degli *Erlebnisse*. E cfr. il concetto di « polo-io », ripreso da EKELÖF in *Humpty Dumpty*.

<sup>342</sup> Cfr. *När man kommit så långt* e l'inedito *Encheiridion I boken*; cf. inoltre il commento inedito a spj.

<sup>343</sup> Per esempio in *Humpty Dumpty*, OI:

<i>det finns inte något jag!</i>	<i>non esiste un io!</i>
Det elliptiska i mänskollivet sö-	Il lato ellittico della vita umana
rjer för	si fa carico
att det finns två nod-jag, två	dell'esistenza di due io polari,
mot-jag	due anti-io
och mellan dem ett radband av	e fra l'uno e l'altro di un rosa-
jagkolor	rio di io in grani
som dina stämningars fingrar	che i tuoi stati d'animo tormen-
vandrar mellan...	tano con le dita...

Ma anche nell'opera tarda.

Cfr. in un ms. per *tesbiḥ*, sotto a schemi per la composizione a collana:

Pärlorna ligger	Le perle sono sparse
där de ligger	dove sono sparse
Tråden är brusten	Si è spezzato il filo
Endast den insiktsfulle	Soltanto chi ha intuizione
kan hitta den sista	riuscirà a trovare l'ultima perla
sammanhållande pärlan	che le tiene tutte insieme

För den inre läsaren  
diktar jag<sup>344</sup>  
för den del av mig  
som har del i andra  
Tänkare, upplevare, nej  
men eftertänkare, företänkare  
återupplevare, vidarebefordrare  
av tankar känslor  
Bindestreck och som sådan  
överindividuell

Fingertopparna nöts till stoft  
Radbandets etthundrafyra pärlor

spridda i sanden  
känner inte varandra  
sen tråden brustit

Men för tomheten mal bönekvar-  
nen  
gjord av vind och regn  
av sol och nedan och stjärnors  
rörelser  
högt uppe, bland bergen

Den rasslar med sina remsor  
den fladdrar med sina vimplar  
för den oändliga utsikten  
en bön om tomhet<sup>344</sup>

Per il lettore interiore  
scrivo, per la parte di me  
che ha parte in altri  
Non pensatore o sperimentatore  
ma ripensatore, prepensatore  
risperimentatore, trasmettitore  
di pensieri sensazioni  
Tratto di congiunzione e in quan-  
to tale  
sopraindividuale

Si logorano i polpastrelli fino a  
polverizzarsi  
Le centoquattro perle del rosario  
disperse nella sabbia  
non si riconoscono più fra loro  
da quando s'è spezzato il filo

Ma macina per il vuoto il mulino  
delle preghiere  
fatto di vento e di pioggia  
fatto di sole di luna calante e  
dei movimenti delle stelle  
in alto in mezzo ai monti

Frusciano le sue fasce  
palpitano le sue vele  
davanti al paesaggio sconfinato  
una preghiera di vuoto

La bella variazione in crescendo («tänkare, upplevare, nej/men eftertänkare, företänkare / återupplevare, vidarebefordrare»), con le sue neoformazioni e l'accurata analisi semantica, e l'altro gioco sonoro e significativo<sup>345</sup> («den rasslar med sina remsor / den fladdrar med sina vimplar») mettono a nudo i meccanismi generativi del testo in questa

trä dem, knyta ihop  
och hänga därvid  
en tofs i sju färger

a infilarle, ad annodare il filo  
e ad appenderci  
un pennacchio di sette colori.

<sup>344</sup> In OI. *L'incipit* è citazione da V. Ekelund («Jag diktar för ingen...»); la stessa citazione è ripresa da un altro testo di OI, *För vem som helst vill jag skriva*.

<sup>345</sup> Cfr. *Absentia animi* (NS): «meningen med prasslandet är prasslandet», «il senso del fruscio è il fruscio stesso».

fase: legati ad analogie organiche di gemmazione e proliferazione. La teoria 'cellulare' della lingua costituisce un piano di ricerca parallelo all'atomismo logico che fondava le proteste contro le categorie e la dialettica in FS. La «venerazione per Epicuro»<sup>346</sup> aveva condotto infatti Ekelöf a cercare, al di sotto della molteplicità irriducibile dei fenomeni, il 'vuoto' che ne costituisce il principio di individuazione e di organizzazione. Allo stesso modo in logica si era sforzato di cogliere il processo di conoscenza, il movimento di comprensione delle cose, che si svolge in mezzo alle antinomie irrigidite.

Percorrere lo spazio vuoto «in mezzo» anche alla lingua, fatto di tensioni, relazioni, polisemia, costituire le parole in oggetto testuale «di forma sferica», intorno a uno spessore centrale. Al funzionamento poetico del linguaggio, nei testi teorici di Ekelöf, si fa carico di ripetere quella circolazione come garanzia della sua capacità di cogliere e rappresentare 'il mondo'.

*Poetik**Poetica*

Det är till tystnaden du skall lyssna	Al silenzio, devi fare attenzione
tystnaden bakom apostroferin- gar, allusioner	al silenzio dietro alle apostrofi e alle allusioni
tystnaden i retoriken eller i det så kallade formellt ful- ländade	al silenzio nella retorica oppure nella cosiddetta perfezio- ne formale
Detta är sökandet efter ett me- ningslöst	Consiste nella ricerca della man- canza di significato
i det meningsfulla och omvänt	nel significativo, e viceversa
Och allt vad jag så konstfullt sö- ker dikta	E quello che mi sforzo di in- ventare ricorrendo a tutti gli strumenti dell'arte
är kontrastvis någonting konst- löst	è paradossalmente inartistico
och hela fyllnaden tom Vad jag har skrivit	e la pienezza massima è vuota Quello che ho scritto
är skrivet mellan raderna	sta scritto fra un verso e l'al- tro <sup>347</sup>

<sup>346</sup> V. sopra, p. 211.

<sup>347</sup> Prima lirica in OI, programmatica.

Sono tutte spaziali, fino alla fase antipoetica e oltre, le metafore cui Ekelöf ricorre per descrivere il suo concetto di testo. Il muro, il sottosuolo, i morti « che pesano sul diaframma », l'« oggetto », scritto o scultoreo, e non finito, il rosario. Spaziale è d'altra parte anche sempre, come si è visto, l'esperienza della coscienza, l'idea della memoria. L'intervento sulla lingua è raccontato come uno scavo, « dentro e dietro »<sup>348</sup> la lingua d'uso; per ripescare frammenti archeologici<sup>349</sup>, per combinarli fra loro volgendoli a funzioni ritrovate o inventate.

På bottnen av varje ord är magi C'è del magico in fondo a ogni  
Jag söker den när jag tränger parola  
mig ned Lo cerco affondandovi a forza  
genom lager på lager av attraverso strati e strati di sfu-  
skiftningar mature  
och av betydelser...<sup>350</sup> e di significati...

Nella pratica dell'opera poetica, la « filologia »<sup>351</sup> di Ekelöf mette successivamente in gioco vari meccanismi: le se-

<sup>348</sup> Lettera a H. S. Nyberg, 15-11-67 (cit. in ER, p. 259): « Vad jag snarare sökte eller ville söka är var 'ett språk i språket', inom, innanför språket... 'Urspråket' var därför för mig inte dött eller inte längre talat, det var bara dolt, undangömt i konventionen att detta betydde detta. Det berodde på att jag alltid såg språkets funktion som *magisk*, därför potentiellt levande. Urspråket var en besvärjelse mot det meningslösa » (« Quello che ho cercato, invece, o ho avuto l'intenzione di cercare è stata 'una lingua nella lingua', dentro, all'interno della lingua... Non pensavo perciò che la 'lingua originaria' fosse morta o non più parlata, ma soltanto nascosta nella convenzione che questo significasse quest'altro. Il motivo è che ho sempre considerato potenzialmente magica la funzione della lingua. La 'lingua originaria' era uno scongiuro contro l'insignificatività »).

<sup>349</sup> *När man kommit så långt*, in S.

<sup>350</sup> Inedito, nella cassetta *Kommentarer* alla UUB.

<sup>351</sup> Altro inedito, ivi. « Lyrikern som filolog, lyriken som en art personlig filologi bedriven på det mystiska, skiftande meddelsemedlet: språket, filologi som konst, skapande. Motsats t. rim och reson » (« Il poeta come filologo, la lirica come un tipo di filologia personale esercitata sul mezzo di comunicazione misterioso e mutevole che è la lingua. Filologia come arte e creazione. L'opposto della 'rime et raison' »).

rie etimologiche, la cancellazione e negazione, la fusione fra parole, le strutture nominali e, al contrario, aggettivi e participi sostantivati (attributi e azioni senza soggetto). La 'danza'<sup>352</sup> e il 'fruscio'; la proposta di 'oggetti' linguistici ottenuti con l'isolamento simbolico delle parole e con la fortissima polisemia. E gradualmente il prevalere, nella rappresentazione della realtà, del fluire sonoro, indistinto, ininterrotto sulla densità e 'sfericità' delle cose, dell'udito sul tatto.

All'oggetto di parola tende a sostituirsi una lingua « come acqua, capace di vivere una vita propria passando dall'opacità specchiante alla calma selvaggia delle cascate (e questa è la cosa più importante), alla calma specchiante, trasparente, misteriosa, malinconica »<sup>353</sup>. Capace di staccarsi dalle vie abituali di referenza per un sistema aperto e mobile di referenza alle cose, che delle cose interpreti le trasformazioni e gli assestamenti, dato che ne resta inconnoscibile la natura.

La poetica della tensione e la 'messa in moto' delle parole nel testo devono molto a Valéry, come è evidente, e si avvicinano moltissimo alle teorie formalistiche sul linguaggio poetico. Ma l'accusa implicita alla lingua (alla « grammatica ») di aver segmentato e organizzato il *continuum* sensoriale, fino a rendersi incapace di rappresentare il modo di esistere della realtà come viene percepito, inserisce idealmente Ekelöf nella tradizione di Herder e di Humboldt e, fra i contemporanei, di Whorf, Sapir e Cassirer.

Tutti gli esperimenti dell'ultimo Ekelöf sono tesi a recuperare le capacità della lingua di conoscere e di rappresentare l'illimitata fluidità dell'esistente. Una delle vie tentate è quella di eliminare progressivamente le tracce delle istituzioni culturali e dei presupposti che pure fondano la

<sup>352</sup> Cfr. *Självsyn*, cit., p. 160.

<sup>353</sup> Quaderno AH, 1960: « pröva språkets förmåga att som *vatten* leva ett egenliv från speglade ogenomskinligt genom (det viktigaste) lugnt och ändå vilt trapphilleforsande till lugnt speglade genomskinligt mystiskt vemodigt ». Cfr. anche E. POUND, *Literary Essays* cit., *A Retrospect*.

coesione del testo. Smontare le impalcature dell'edificio costruito, ristabilire tensione e vertigine, lasciare che la sostanza residua delle parole esemplifici se stessa. Si ha il diritto di leggere come una teoria capovolta della scrittura un testo straordinario di *Fatumeh*, che riprende il genere erotico e quello mistico, e torna a riflettere sul motivo delle membra sparse e sulla definizione in negativo.

*Xoanon*

Jag äger, i dig, en undergörande  
Ikon  
om detta att äga är att ingenting  
äga  
så som hon ger mig. Så äger jag  
henne.  
Hon gavs mig samma dag hon  
' visat sig '  
på tid bestämd förut, på fast-  
ställd plats  
och samma Panayía uppenbaras  
åter  
när hjärtat önskar. Stödd mot  
hennes arm  
står på en omvänt perspektivisk  
pall  
i full ornat ett vuxet lindebarn  
som är den siste fursten av min  
ätt  
Jag lyfter bort honom, ty varje  
attribut  
som hör till denna Panayía går  
att lyfta  
som plundrarn rycker loss en sil-  
versmeds basmá  
från någon bild med händer  
mörknade och sönderkyssta  
Jag lyfter kronan och de båda  
fröjderoparna  
från deras moln och guldgrund i  
de övre hörnen  
Jag lösgör smyckespännet från  
Maphoriet

*Xoanon*

Possiedo in te un'Icona miraco-  
losa  
se questo possedere significa  
non possedere niente  
nel modo in cui lei possiede me.  
Così la possiedo.  
Mi è stata data il giorno stesso  
in cui 'è apparsa'  
a ora prestabilita, in luogo fissato  
e torna a manifestarsi la stessa  
Panayía  
se il cuore lo richiede. Appoggia-  
to al suo braccio  
su uno sgabello in prospettiva  
capovolta  
un bambino grande in fasce, con  
le insegne del suo grado,  
l'ultimo principe del mio casato.  
Lo stacco, dal momento che si  
può staccare  
ogni elemento di questa Panayía  
come da un'immagine con mani  
scurite e distrutte dai baci  
un ladro strappa il basmá d'ar-  
gento sbalzato  
Tolgo la corona e stacco dalle  
loro nuvole  
i due araldi angelici, stacco da-  
gli angoli in alto il fondo  
dorato  
Allento la fibbia ingioiellata del  
maphorion

och lyfter detta dok från håret  
och från halsen  
Jag löser vecken över hennes hö-  
gra bröst  
och varligt vecken över hennes  
vänstra  
med smärtorna. Jag lyfter som  
en spindelväv  
den tunna underklädnaden, som  
lämnar gåtan  
på en gång löst och olöst, och  
hon ser på mig  
med bruna ögon i de blåa ögon-  
vitorna —  
ser på mig oavvänt... Jag lösgör  
armarna  
den bruna handen med sin ros,  
de bruna bröstet  
det högra först, det vänstra var-  
ligt sist  
med smärtorna, och gördeln ef-  
ter att ha kysst den  
Jag lyfter pannan, hårfästet och  
kinderna  
och sist de stora ögonen som ser  
på mig  
ser på mig oavvänt, också när de  
är borta  
Jag lyfter guldgrunden och un-  
dermålningen  
tills träet med dess täta ådring  
ligger bart:  
En gammal plankbit av oliv, som  
sågats ur  
ett stormfällt träd, en gång för  
längesen  
vid någon kust mot norr. Där  
finns i träet  
nästan igenväxt, ögat av en kvist  
som bröts i trädets ungdom nå-  
gon gång —  
Du ser på mig. Hodigitria, Phi-  
louisa.  
e sollevo quel velo dai capelli e  
dal collo  
Sciolgo le pieghe sul seno destro  
di lei  
e con cautela le pieghe sul seno  
sinistro  
che ha i dolori. Come una tela  
di ragno  
levo la camicia sottile che lascia  
l'enigma  
risolto insieme e irrisolto, e lei  
mi guarda  
con occhi bruni nelle cornee az-  
zurre  
non stacca mai lo sguardo da  
me... Sciolgo le braccia  
la mano bruna che tiene una ro-  
sa, i seni bruni  
il destro prima, poi con cautela  
il sinistro  
che ha i dolori. Bacio la cintura  
e la tolgo.  
Stacco la fronte, la pettinatura,  
le guance  
e per ultimi levo i grandi occhi  
che mi guardano  
senza staccarsi da me anche  
quando li ho tolti  
Sollevo il fondo d'oro e la base di  
pittura  
finché appare il legno nudo, fitto  
di venature.  
Una tavoletta antica d'olivo, sega-  
ta moltissimo tempo fa  
da un albero abbattuto dal ful-  
mine  
su una costa o sull'altra verso  
nord  
C'è nel legno, quasi ricresciuto,  
l'occhio di un ramo  
spezzato in qualche momento  
quando l'albero era giova-  
ne —  
Mi stai guardando. Hogidíttria,  
Philoúsa.

Costruito come un Cantico dei Cantici in senso inverso e denso di citazioni, il racconto di questa svestizione culturale riconduce progressivamente la cifra (l'« ideogramma »<sup>354</sup>) del testo alle sue motivazioni più profonde: le ragioni del materiale. Ma il viaggio della lettura, che ripercorre con tempo proprio e per sue vie il processo di fabbricazione, scompone l'oggetto (l'icona o la sua descrizione letteraria), per ritrovarvi dentro la simultaneità solida dell'« evento ».

Le insistenze sul primitivismo di Ekelöf, le analogie proposte con gli esperimenti sulla materia pittorica della scuola informale<sup>355</sup>, si dimostrano ancora una volta francamente sbagliate. L'icona si può fare immagine del legno soltanto in quanto icona; legno cioè dorato e dipinto secondo convenzioni precise.

Il logoramento dei significati, la distruzione delle figure è in realtà l'ultima figura. Apre veramente l'opera al mondo perché ripete, del mondo, le spinte brutali di sopraffazione e di assestamento che sciogliono ogni sintesi, rendono provvisorio ogni punto fermo.

Scrittura come lavoro nel tempo e « figurazione della storia »<sup>356</sup> è l'ultima proposta teorica di Ekelöf, dopo la lunga esperienza passata a produrre « oggetti » testuali. I *mobiles* di *Tardi sulla terra*, per esempio, gli emblemi polivalenti, le « cose di tempo » (*Elegia e Voci*), la poesia arcaica delle raccolte orientali. La continuità della ricerca è evidente nello sforzo di proporre sempre globalità articolate, capaci di rinviare alla complessa percezione delle cose. Le metafore per la scrittura sono, prima e dopo, metafore di artigianato, di lavoro manuale e faticoso. Nell'ultimo periodo, tuttavia, scopo del lavoro non è più il prodotto finito, solido e fermo, ma la manipolazione stessa. L'intervento di

<sup>354</sup> Ekelöf descrive come ideogramma il testo (citando evidentemente Pound) in un passo teorico di straordinario interesse, molto vicino al formalismo (v. il mio *L'alto, il basso* cit.).

<sup>355</sup> G. PRINTZ-PÅHLSON, « Kvälls-Posten » 30-10-1959. Cita a questo proposito Tápies e Fautrier.

<sup>356</sup> J. KRISTEVA, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, pp. 209-10 e altrove.

trasformazione sulla lingua è figura di azione sull'esistente e utopia.

Tutta la fervida poesia erotica della *Guida al mondo sotterraneo*, l'ultima raccolta<sup>357</sup>, va letta come professione di fede nella conoscenza del mondo raggiunta attraverso la frequentazione delle cose storiche, condizionate culturalmente, se non è più possibile una metafisica e neppure il riconoscimento di categorie percettive « costanti »<sup>358</sup>. Testamento, certo, ma ancora programma poetico. Nell'esistente si nasconde il Nulla assoluto, nel parlato il silenzio. E se il Nulla può essere percorso partendo dall'impronta delle cose, e si rivela colorato e solido come una cattedrale gotica<sup>359</sup>, nel silenzio sono percepibili gli echi di tutti i tipi di

<sup>357</sup> *Vägvisaren till underjorden*, Stockholm 1967, VtU.

<sup>358</sup> V. sopra, negli inediti teorici giovanili in riferimento a Ozenfant.

<sup>359</sup> *Den dubbla bokföringen* (« Contabilità doppia », in OI):

O Intet, rikt på prydnader	...O Nulla, ricco di ornamenti,
O Intet, vishetens dopfund	O Nulla, fonte battesimale di saggezza
fyllt av offrade blickar, Intets prydnader	colmo di sguardi sacrificali, ornamenti del Nulla,
Intets brinnande ljus under Intets valv, burna	candele ardenti del Nulla sotto le volte del Nulla, sostenute
av mäktiga pelare, som orgeltoner	da colonne grandiose come note d'organo
i ett register där vibrationerna tar ut varann	in un registro in cui le vibrazioni si aboliscono a vicenda
Dagsljusets målade fönster	Vetrate dipinte della luce del giorno
av färger som tar ut varann	in colori che si aboliscono a vicenda
böner av ord som tar ut varann	preghiere fatte di parole che si aboliscono a vicenda
handlingar vilkas orsak upphäver verkan	azioni in cui la causa annulla l'effetto
och att tand för tand tar ut varann	e il dente per dente si cancella a vicenda
Jämvikt! O katedral	Equilibrio, cattedrale



esperienze e il movimento del tempo. La ricomposizione del Nulla, la restituzione del silenzio somigliano al chiarificarsi finale dello specchio, attraversato e violentato lungamente da immagini in conflitto.

*Djävulspredikan*

Ita! Ita! Cur non devirginatur  
nostra vita? — Jungfrun  
måste devirgineras för att på nytt  
bli jungfru  
Därför är könet inte till bara för  
samlag!  
Detta är renare än det oskrivna  
bladets renhet  
Jag menar att empirismen är  
större än aprioriteten  
  
fast jag vet att om detta är alla  
oense.  
Helvetets minnen är ett asbéstos  
tyg som inte kan brinna

*La predica del Demonio*

Ita! Ita! Cur non devirginatur  
nostra vita?<sup>360</sup> La vergine  
va sverginata perché possa farsi  
verGINE di nuovo.  
Non esiste solo per l'amplesso, il  
sesso...  
Questa purezza è più grande di  
quella di un foglio bianco  
Sostengo che l'empirismo è su-  
periore all'apriorismo, seb-  
bene  
sappia di avere tutti contro...  
I ricordi dell'inferno sono una  
stoffa d'amianto che non  
brucia

som plånar ut dig själv:

Vision och motvision!

Upphåvelsens domän, inte för-  
håvelsens.

che ti abolisci da sola

Visione e antivisione

Regno di Annullamento, non di  
affermazione.

Il « gioco semantico » (I strofa), che riprende uno spunto presente in appunti precocissimi (*Cahier I* e *Envh*), si attua con una serie di polisemie (*upphäva* significa tanto « elevare » che « levare / eliminare »; *ta ut* ha anche un senso letterale di « estrarre », particolarmente adatto al « dente per dente ») e di contrasti etimologici (*upphävelse / förhävelse*). Ma soprattutto il pezzo di bravura descrittiva, la Cattedrale del Nulla che si costruisce e si abolisce da sola, conduce immediatamente a Mallarmé (*Sainte*). L'equilibrio fra i movimenti contrapposti crea la simultaneità: il sistema di relazioni infinitamente complesso fra le cose che ne costituisce il progetto riconoscibile e unificante. Questo relativismo dinamico (che nonostante i suggerimenti di Landgren e di Hellström non ha a che fare con l'ascetismo buddista, né con la passività taoista) è pensiero sul pensiero, discorso sul discorso.

<sup>360</sup> La citazione è di Petronio (*Satyricon* XXV, 1).

men smulas sönder och vittrar i  
draget av elden  
så att det skingras i stoftparti-  
klar.  
Och som ett urgammalt barn  
från andra sidan av Tiden  
leker med vrakgods och sten på  
den strand som är Huden  
barnets osjälviska lek med de in-  
nebörder det finner  
i de enklaste ting som sköljs el-  
ler sväljs av vågor

blir han den Konstnär som vet  
att någonting alltid fattas  
Vore något fullkomligt funnes  
inte Fullkomligheten  
Han trevar sig fram med syft-  
linjer, sökta konturer  
eller ger sig till känna i mellan-  
rummen av orden  
eller söker med ögat bröstens  
ungdom, magens rundning

Kanske han kysser dig, mun och  
ögon, som om han visste  
att ni är två individer som älskar  
men inte har möjlighet  
att smälta samman. — Jag glöm-  
de, han är en hantverkare  
som kanske roar sig med att sät-  
ta armar och ben på en torso

men då vet han att detta för-  
därvar dagrarna över kroppen

som han endast anat sig till ge-  
nom konsten att forma  
veckan av dräkten. — Jag smeker  
snyftande skarvarna  
av dina avslagna ben och armar,  
det danssteg  
du nyss tagit! Jag är en konst-  
när som inte vill restaurera

ma va disintegrando sotto l'at-  
tacco del fuoco  
in particelle di polvere...

Come un bambino primordiale  
sull'altra faccia del Tempo  
gioca con sassi e relitti sulla  
spiaggia della Pelle  
un gioco da bambino, senza egoi-  
simo, coi contenuti che trova  
nelle cose più semplici che le  
onde sciacquano o inghiotto-

no,  
diventa l'Artista che sa come  
manchi sempre qualcosa  
Se esistessero cose perfette non  
esisterebbe la Perfezione  
Avanza annaspando con linee di  
riferimento e contorni cercati  
oppure si fa conoscere negli spa-  
zi fra una parola e l'altra  
o insegue con gli occhi la giovi-  
nezza del seno, la rotondità  
del ventre

Ti bacia forse, bocca e occhi, co-  
me se sapesse  
che siete due individui che si  
amano ma senza possibilità  
di fondersi. Dimentico, è un ar-  
tigliano  
che si diverte forse ad adattare  
braccia e gambe ad un tron-  
co

ma s'accorge poi che la cosa ro-  
vina le luci che passano sul  
corpo

che arriva a presentire solo la-  
vorando a dar forma  
alle pieghe del vestito. Accarezzo  
piangendo le schegge  
delle tue braccia e delle tue gam-  
be mozzate, il passo di danza  
che hai assunto solo poco fa.  
Sono un artista che non in-  
tende restaurare...

Den som verkligen ser, ser bara det han är utan vet, att hur han än ber modellen ändra sin ställning	Chi vede veramente vede solo quello che non ha e sa che per quanto preghi la modella di cambiare posizio- ne
målar han bara det saknade, kan- ske ett ljus som är borta Missnöjd lägger han bilden på högen, börjar en annan <sup>360a</sup>	dipinge solo quello che manca, forse una luce assente Posa poi scontento il quadro su un mucchio e ne comincia uno nuovo
Bilden förfaller, övermålar han blir det ett tomrum	Il quadro si degrada e se ci di- pinge sopra diventa uno spa- zio vuoto...
Klär man den älskade naken, sker det med Smärta Då blir hon verkligen helig och tillbedd därför att du behöver henne. Är hon åter en sköka blir maphoriet höftskynke, hon får en ros mellan tändema Skrapar du denna bild ifrån träet blir det en bild av träet	Spogliare nuda l'amata comporta Dolore Allora diventa santa realmente e venerata perché hai bisogno di lei. Se torna prostituta il maphorion si fa perizoma e tie- ne fra i denti una rosa Se raschi via dal legno quest'im- agine diventa immagine del legno...
Den som speglar sig sammanfal- ler med bilden i spegeln Så möter elden Oberördheten! Se vilken skillnad	Chi si specchia viene a coincidere con l'immagine nello specchio Per questa via il fuoco incontra l'Impassibilità. Che differenza resta?
Cirkeln är sluten, helvete, skärs- eld och himmel sammanfaller, ramen förintas, spegelns yta är klar	Il circolo è chiuso, coincidono in- ferno, purgatorio, paradiso, si abolisce la cornice e la superficie del- lo specchio torna limpida...

<sup>360a</sup> Cfr. *Selected Poems from the Divāni Shamsi Tabrīz*, cit., XXXIV: « I am a painter, a maker of pictures; every moment I shape a beauteous form, / And then in thy presence I melt them all aay ». Cfr. inoltre XX (« the picture will fly the tablet, the impression will flee from the soul ») e Ibn'al-Arabī, *Tarjuman* cit., p. 90: « O my brother, said Juneyd, the phenomenal, when it is joined to the Eternal, vanishes and leaves no traces behind. When He is here, thou art not, and if thou art there, He is not ».

Questo testo è un'epigrafe gigantesca. Il gioco a ricomporre del bambino, i sassi e i relitti, la Kore mutilata (Ekelöf specifica di aver pensato a una statua nel Museo romano delle Terme), il quadro che si cancella ridipingendolo, la spogliazione, lo specchio, la costellazione notte-Vergine-morte appartengono ai motivi più importanti e più specifici nell'opera di Ekelöf. Ma voglio leggerlo qui come un saggio di teoria letteraria, coscientemente denso e limpido.

Gli studi giovanili insistevano, come si è visto, sul significato poetico come tensione fra significati compresenti, secondo linee discese da Valéry e probabilmente dai *New Critics*, Richards, Ransom. Poi si era sperimentata una poetica di abolizione (Mallarmé-*Upaniṣad*-teorici cinesi?), per cui immagini e parole « non si colorano più a vicenda, ma si neutralizzano l'un l'altra; si rendono trasparenti per lasciare trasparire l'inesprimibile »<sup>361</sup>. La scrittura, come avveniva per esempio in *Absentia animi*, ripeteva il funzionamento del pensiero, che astraeva cancellando progressivamente lo specifico. Ancora più tardi Ekelöf aveva esplorato le capacità di riproduzione biologica del linguaggio<sup>361a</sup>; è la fase delle serie etimologiche o assonanti. Il significante lavora sempre di più su se stesso, gioca, diventa opaco. Il significato è una sorpresa, non un problema (« Jag ser på detta spjäll », « Guardo questa ventola », in S).

Ma i testi del sottosuolo e del muro « incerto » sono invece carichi di associazioni di senso, morte e vive. Frammenti significativi solidi e pesanti, a forza di essere densi, si combinano a fatica. Statici sono anche i gioielli emblematici nelle raccolte orientali.

Il problema del senso come movimento nello spazio e nel tempo e fondamentalmente come 'viaggio' testuale è l'innovazione più importante dell'ultima raccolta. Tutta questa

<sup>361</sup> G. BRANDELL, *Svensk litteratur 1870-1970*, Stockholm 1975, II, p. 219.

<sup>361a</sup> Nel ms. di Envh, Ekelöf si propone a modello il processo « della cellula maschile, che penetra nell'ovulo, e questo si coagula immediatamente dopo » (« hancellen, som tränger in i ägget, vilket omedelbart efter koagulerar »).

raccolta è disegnata, del resto, come viaggio e come discesa all'Ade<sup>362</sup>. Naufragio e miraggio di Leonardo<sup>363</sup>, esplorazione della storia, incontro con lirici greci, favolisti arabi e poeti senza nome; ciclo alchimistico degli elementi, riunificazione di Animus e Anima. L'archetipo del *nostos* deve probabilmente qualcosa a Pound, come anche l'ossessione per l'*Odissea*<sup>364</sup>. A Pound Ekelöf era legato da affinità strettissime di letture e di gusto<sup>365</sup>. Come lui tenta strutture teoricamente illimitate, ricorre a tecniche multiformi, usa tutte le arti per magazzino di metafore.

Il viaggio nel paese dei morti che è argomento del libro induce soluzioni anche formali di sconfinata apertura, capaci di accogliere, in teoria, ogni tipo di esperienza storica o futura. Più culture coesistono, per esempio, sul piano metrico. Misure romanze (alessandrino, endecasillabo) si sovrappongono al *blank verse* epico, a suggestioni classiche (l'esametro, ma anche metri lirici), al *ghazal* arabo-persiano. Accade che entro uno stesso testo rimangano possibili differenti scansioni, senza che prevalga un modulo ritimico sull'altro. Lessico e motivi mostrano gli stessi sforzi sincretistici. Madonne rinascimentali, vasi e colonne classici, icone bizantine; la spirale manieristica e il bosco delle fiabe. Parole eterogenee uniformate dall'allitterazione, da effetti d'eco, dal ritmo cullante (molte brevi; participi presenti, lunghi composti).

<sup>362</sup> B. LANDGREN, *op. cit.*, pp. 272 sgg.

<sup>363</sup> La lirica I, 2 in VtU, *Till Diodaren av Soria*, si ispira a una relazione di viaggio autentica di Leonardo.

<sup>364</sup> Il *nostos* nei *Cantos* « is the archetype for 'the break' and for his motive of exploring the past in order to find the basis for a return journey which will itself be the process of building a new civilization... In the visionary or Neoplatonic sense the *nostos* is the search for what Pound called 'a philosophy', a metaphysic which would validate an ethic, a morality, and a politics » (F. READ, *Pound, Joyce and Flaubert*, in E. HESSE (ed.), *New approaches to Ezra Pound*, London 1969, p. 139).

<sup>365</sup> Per esempio la preferenza per i lirici, latini e greci; gli autori argentei (Apuleio, Petronio); Luciano e il *Corpus Hermeticum*; le letterature orientali (per Pound, soprattutto il confucianesimo; cfr. G. MANCUSO, *Pound e la Cina*, Milano 1974).

Studiando le varianti si vede chiaramente come impulsi locali vadano generalizzandosi e come si diffondano le soluzioni più flessibili e complesse. Favorita dal verso lungo, si snoda lenta e involuta la sintassi a raccontare, descrivere, argomentare. Incisi, richiami, aggettivi e formule astratte e dense (« den fullkomligt oerfarnas nyfödda erfarenhet », « l'esperienza neonata della assolutamente inesperta »), neologismi, paronomasie e ossimori (« en Stenbild över det tomrum du fyllde med saknad » « un Monumento di pietra al vuoto che riempivi di assenza »).

E tuttavia la letteratissima combinatoria ha effetti paralizzanti. Accade nella piccola età argentea di questo libro quello che accadeva nelle grandi età argentee, chiamate qui a testimoniare, e nei manierismi. L'avventura che il testo intraprende è temeraria, e tuttavia la sua sorte è segnata. Si veda per esempio che cosa capita a una delle liriche principali della raccolta: *Dykaren i drömmen*, « Tuffandosi nel sogno ».

C'è in un abbozzo il progetto di raccontare per vie d'acqua, salata e dolce, la congiunzione di 'tutti' i sistemi opposti di esistenza (superficie e profondità, fiume e mare, organico e inorganico, reale e irreale). Questo progetto si attua dapprima schematicamente, attraverso l'espansione della formula ritmica iniziale e per segmenti strettamente paralleli, che si concedono soltanto qualche gioco, variazioni e paronomasie. Odisseo con l'occhio del ciclope (ritualmente accecato) vede la faccia interna delle cose, che corre parallela e inseparabile alla faccia visibile come il rovescio dello «specchio d'argento brunito», il pelo dell'acqua. Ma l'immersione genera movimento asimmetrico, i piani si confondono, lo specchio s'offusca. Passando attraverso le molte versioni si coglie l'animazione progressiva del verso, scintillante e iconico, reso più ondulatorio dai molti participi presenti

(men av en bäck med klårt, léende, rinnande vatten	ma da un ruscello con acqua chiara, ridente, fluente
kántad av blónd váss	circondato da giunchi biondi
Den flöt út i det bittersálta	Scorreva nell'amaro del sale
líka óbekýmrad som kállan, dess sýster	spensieratamente come la fonte sua sorella

sprútade úpp ur djúpet och bár mig till bækken, sin sýster  
era sgorgata dal fondo del mare e mi aveva portato alla sorella, il ruscello)

mentre l'andamento sintattico comincia a muoversi per salti e inquietudini, e poi s'addensa. Incisi, domande, molte similitudini, *enjambements*, passaggio dalla narrazione al discorso diretto, ipotesi, riserve.

Frammenti della memoria leggendaria e storica si intersecano con dubbi, fantasmi, baleni di ricordi personali: Nausicaa il Castello il labirinto il bosco magico e l'esperienza prenatale. Confluendo fra loro, le due correnti non si compensano, ma instaurano una « circolazione sanguigna » che intorbida la superficie e mescola inestricabilmente i piani d'opposizione, così che resta impossibile accertare più se si è rimasti sopra o sotto quella superficie, in un continente o su un'isola, nel tempo e vivi o mummificati in eterno. L'orrenda vertigine del vuoto, nella lirica giovanile, diventa ormai vertigine e nausea del troppo pieno.

Visita al mondo dei morti, questa raccolta descrive un inferno anche della scrittura. Lo sforzo di una sovrapposizione fra tradizioni poetiche intesa come esemplare e totale risulta, in piena coscienza, un attentato. Dietro ogni lirica, fasci di redazioni inedite tormentate dagli stessi problemi teorici: come rappresentare lo spazio vuoto definito dall'accalcarsi simultaneo di 'tutte' le possibilità letterarie, storiche o immaginabili. Come descrivere il paesaggio inesistente del testo.

Ingen Ingenting finns där men alltid något	Non c'è nessuno e Niente, ma pure sempre qualcosa
fastän förändrat förbytt till ting, men utan tingets orörlighet	seppure alterato tramutato in cosa, ma senza l'immobilità della cosa
och ändå utan rörelse: det är förvandling	eppure senza movimento: si tratta di trasformazione
ett frivilligt byte av innebörder <sup>366</sup>	scambio volontario di contenuti

<sup>366</sup> Jag går in i ditt underbara landskap (« Entro nel tuo paesaggio meraviglioso ») in S.

La battaglia per il verso, per esempio. Le varianti mostrano continuamente la dilatazione ritmica di spunti iniziali problematici e mossi, oppure densi come emblemi alla maniera del *Dīwān*. Versi brevi e irregolari si riempiono e si normalizzano gradualmente a ricalcare i grandi metri epici (esametro, endecasillabo), i metri lirici classici<sup>367</sup> e arabopersiani. Così in versi lunghi, chiusi, fortemente accentuati e senza cesure viene rifatto liberamente il *ghazal*, esteso a un componimento intero o ridotto a mettere in risalto con rime identiche le parole chiave di un testo<sup>368</sup>. L'andamento — per questa mancanza di cesure, per il potere degli *ictus*, per le molte brevi<sup>369</sup> — tende a farsi cullante e formulare: carico di rinvii, echeggiante, ma anche ipnotico. Raddoppiandosi quasi in estensione, il verso sviluppa una complessa retorica che pesca a piene mani nelle tradizioni classiche, bibliche e orientali e che tuttavia curiosamente riesce a svuotare quelle tradizioni fino alla paralisi. Anafore, rime identiche,

<sup>367</sup> Per esempio il rifacimento di un frammento di Saffo, con ampie libertà e lungo un tormentatissimo processo variantistico:  
Det sägs att Månen gått nér, och Pleiádernas Bild, som bádar vinter. Mídnatten skríder  
Dicono che è tramontata la luna e la Costellazione delle Pleiadi che annuncia l'inverno. Mezzanotte  
förbí. Men jág lígger énsam — sta per passare. Ma io sto a letto sola —

<sup>368</sup> *Ghazal* s'intitola infatti il componimento di tredici distici *Leva sitt liv med en Ängel* (« Vivere con un Angelo la propria vita ») che rima in *ingen* (« nessuno »). Ha rime in *saknad* (« mancanza »), *lässmed* (« fabbro per serrature ») e *våga* (« osare ») *Han sade: — Skilj mig från Ängeln* (« Disse: — Liberami dall'Angelo »). Rime in *omfamning* (« amplesso ») e in *blinda* (« ciechi ») in *Han fortfor: — Kärlek* (« Proseguì: — L'Amore »). E ancora la rima unica *ingen* e le rime antitetiche *lampa/skugga* (« lampada/ombra ») in *Han sade: Byta död eller liv* (« Disse: — Fare a cambio di morte o di vita »). Cfr. inoltre *Han tänkte: — Två ögonkast* (« Pensò: — Due occhiate ») e *Hon sade: — Möta dig* (« Lei disse: — Incontrarti »).

<sup>369</sup> Torna per esempio la formula 'adonica' (cfr. il mio *L'alto, il basso* ecc.) e tornano le soluzioni di tipo settecentesco e romantico già viste nella prima maniera di Ekelöf: i partecipi presenti, i composti.

omonimi inseguono l'immobilità della tautologia. La sintassi è appesantita da frasi secondarie, incisi, figure: si gonfia, si tende, ritorna su se stessa. Le convenzioni, la figurazione, i simbolismi si infittiscono in un'oscurità scintillante e araldica. Anche la composizione, spesso circolare, spesso articolata per riprese e parallelismi, a volte anche indulgente ai vecchi schemi 'musicali' (rondello), tende a bilanciare in un'immobilità di cifra le spinte testuali.

Poetiche e ideologie, intrecciandosi, si criticano a vicenda fino all'annientamento. Tanti meccanismi all'opera insieme predicano, in realtà, soprattutto l'esaurimento della letteratura, e non solo occidentale. La tensione interna al testo si accanisce sul testo stesso, che come accadeva alla stoffa d'amianto (*Djävulspredikan*), si sbriciola e scompare. Come la tela più volte ridipinta, si fa « spazio vuoto » e buco. L'ultimo percorso, ancora spaziale, della rappresentazione impossibile è appunto lo strappo sulla superficie del testo, con bordi slabbrati. Lo strappo è un intervento senza ritorno. Mutila il tessuto del senso per aprire in profondità vie di riferimento a un mondo che tuttavia resta introvabile, strati dopo strati sempre più sfuggenti. La smania di trasformazione consuma i poveri travestimenti del testo, deride i suoi salti mortali. E la maschera sfigurata resta l'ultima metafora teorica.

Svartnade av kyssar dina ögon Du bortvända! Svarta dina ögon	Anneriti dai baci i tuoi occhi o tu rivolta altrove. Neri i tuoi occhi
som man berövat både silvret och blicken	cui qualcuno ha strappato tanto l'argento che lo sguardo
Obefintliga dina bröst av silver och mina egna händer, svartnade av silver!	Assenti i tuoi seni d'argento e anche le mie mani, annerite d'argento
Jag älskade Kärleken, jag älskade	Ho amato l'Amore, amato
och förstod inte bättre Var ändå god mot mig, du störtade	senza saper fare di meglio Ma pure, abbattuta come sei, sii clemente verso di me
Nu fattar jag att dina ögon berövade mig mina	Capisco adesso che i tuoi occhi mi hanno strap- pato i miei

Din mun tog från mig mina kys- sande läppar som munnen av en spetälsk Ostraffat kysser ingen en drabbad	La tua bocca mi ha portato via le labbra protese nel bacio come la bocca di un lebbroso Non si bacia impunemente un contagioso
en, med vit mask för ansiktet, ens på handen	che al posto del viso ha una ma- schera bianca, fosse pure sulla mano
Du lärde mig blunda genom att inte se dig	Mi hai insegnato, col non vederti, a chiudere gli occhi
Du lärde mig se dig som den svarta masken ser med känslan, i det mörka, i det gömda	Mi hai insegnato a vederti come vede il verme nero con il tatto, nel buio, nel na- scosto,
genom de mandelformade öppnin- garna i den vita masken som följer synen.	attraverso le aperture tagliate a mandorla nella maschera bianca che copre la vista <sup>370</sup>

LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

<sup>370</sup> La lirica è giocata per intero sull'ambiguità di quel *mask*, che significa tanto « maschera » che « verme ». E se Ekelöf è sempre pronto a riceleberrare ironicamente i Trionfi del Verme medievali e barocchi (« O worm, thou art my father and my mother », in *Den helige*, « Il santo », S), pure il contorcersi e l'annaspere del verme sono i connotati specifici della sua ipostasi di Vita, informe e cieca:

Jag ville se livet i ögonen	Ho cercato di guardare negli occhi la vita
men livet hade inga ögon	ma la vita non aveva occhi
Det hade väl andra sinnen:	Certo, aveva altri sensi:
Det vred sig som en mask	si torceva come un verme

(*Till en vän*, OI)

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI  
USATE PER LE OPERE DI GUNNAR EKELÖF

## Poesia:

- spj *sent på jorden*, 1932  
 D *Dedikation*, 1934  
 SoS *Sorgen och stjärnan*, 1936  
 KdBS *Köp den blindes sång*, 1938  
 FS *Färjesång*, 1941  
 NS *Non serviam*, 1945  
 OH *Om hösten*, 1951  
 S *Stroutnes*, 1955  
 OI *Opus incertum*, 1959  
 EME *En Mölna-Elegi*, 1960  
 ENiO *En natt i Otočac*, 1961  
 spj 1962 *Sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten*, 1962  
 DöFaE *Dīwān över fursten av Emgjón*, 1965  
 SoF *Sagan om Fatumeh*, 1966  
 VtU *Vägvisaren till underjorden*, 1967

## Prosa:

- Pr *Promenader*, 1941  
 U *Utflykter*, 1947  
 BK *Blandade kort*, 1957

## Raccolte postume:

- LP *Lägga patience*, 1969  
 P *Partitur*, 1969  
 ESjB *En självbiografi*, 1970  
 ER *En röst*, 1972

## Traduzioni:

- HÅ *Hundra år modern fransk dikt*, 1934  
 fs *fransk surrealism*, 1933  
 V *Valfrändskaper*, 1960

## INDICE DELLE LIRICHE CITATE

(dove manchi il titolo, si dà il primo verso)

- Absentia animi* 107, 117, 134, 154, 228, 239  
*apoteos* 127  
*Arsinoe* 193  
 Att ensamhet 205  
 Att lida är svårt 218  
 blommorna sover 93, 101 sgg.  
 Bödel 204, 210  
 Bödeln blödde mig 209-10  
*böljeslag* 226  
*choros* 93, 127  
*Coda I* 183  
*Coda II* 140 sgg.  
 Den dig bebådade 216  
*Den dubbla bokföringen* 235-6  
 Den enskilde är död 117, 153, 165  
 Den helige 245  
 Den icke fanatiska 171  
 Den som inte hoppas 164-5  
 Den svarta bilden 213 sgg.  
 Det finns någonting 163, 169  
 Det lönar sig inte 206  
 Det omöjliga 205  
 Det sägs att Månen 243  
 Djävulen är gud 209  
*Djävulspredikan* 99, 236 sgg.  
 Du skriker till livet 169, 212  
 Du som har makt 217, 218  
 Du tröstar mig 208  
 Du vars kropp är i nöd 206  
 Du är din egen smärtas 224-5  
 Dykaren i drömmen 128, 241-2  
*En dröm (verklig)* 115, 173, 186, 204, 210  
*En dödsdröm* 175  
*En julinatt* 116, 143 sgg., 146  
 En kula har pag stöpt åt dig 218  
 En människa är aldrig homogen 169  
*En Mölna-Elegi* 152-3, 175, 177, 183, 194 sgg., 211, 223, 234.  
*En natt vid horisonten* 109, 121, 122, 124 sgg., 142, 164, 168, 180, 191, 200, 211, 239  
*En verklighet (drömd)* 151-2  
 En värld är varje människa 139, 148 sgg., 152  
*Enquête* 103  
 Ensam i natten trivs jag bäst 99, 146, 179  
 Ensam i tysta natten trivs jag bäst 94-5, 98, 179  
 Ensam i tysta Natten, utan namn 94, 179  
*Epidavros* 193, 194, 201  
*Eufori* 154, 172  
*Ex Ponto* 98, 138, 193  
*expansion* 106 sgg., 116  
 Fiskaren på strand 211  
*flaggprydd sång* 107  
*Fossil inskrift* 113, 211  
*från kvall till morgon* 93  
*från morgon till kväll* 93  
*Fågel* 175, 187  
 För den inre läsaren 226, 228-9

- För vem som helst vill jag skriva 228
- Galla Placidia* 191, 193  
*Ghazal* 243  
*Graffito* 193  
*Grekland* 201  
*Gymnosofisten* 134
- Han fortfor: — Kärlek 243  
Han sade: — Byta 243  
Hon sade: — Möta dig 243  
Hon sade: — Skilj mig 243  
*Humpty Dumpty* 128, 226, 227  
Håll mig annars flyr jag 193, 194-5  
*Höstsejd* 192
- Ingenting har jag fått 224  
Jag fick en blick ur ett fönster 210  
Jag fördes med förbundna ögon 2  
Jag går in i ditt underbara landskap 181, 190, 192, 242  
Jag känner en del om livet 146  
Jag ser på detta spjäll 239  
Jag skriver till dig 189, 192  
Jag såg dem 208  
Jag vilar mitt huvud 209  
Jag är en spermatozo 142  
Jungfru! Av Törst 219
- Katakombmålning* 115 sgg.  
*Kategorier* 134, 163, 166, 169-70, 172 sgg.  
*Kinesiskt broderi* 181  
*korollarium till skymningen* 179  
*kosmisk sömngångare* 211
- Laokoon* 205  
*Légende du vieux Soupacqa* 182
- Melancholia 149  
Mellan Dag och Natt 208  
Mitt hjärta är ett utsvultet barn 216
- Monte Chronion* 193, 194  
*mot triangeln* 93, 94, 99  
*Nedtecknat* 1932 175  
Nej, den Barmhärtinge, dem Barmhärtinga 209  
När de slipper ut 146  
När man kommit så långt 193, 194, 227, 230
- O arkeolog! 193  
O Död 193, 207  
O, min moder 217  
O smala springa 213  
O, Utsida 185  
*oktoberspegel* 107  
*orimmad sonett* 122  
*osynlig närvaro* 93, 107  
Oändligt sammansatt föds människan 136 sgg., 149
- Pallidula, nudula* 200, 205  
*Panayía, ta avstånd från mig* 209  
*Panthoidens sång* 144, 201 sgg.  
*Perpetuum mobile* 215-6  
*Poetik* 229  
*Psyke* 151  
På torget i Isfahän 210
- Rak, ensam 209, 219-20  
*Romerska nätter* 193, 194  
*Röster under jorden* 152, 154, 175 sgg., 196, 234
- Sagan är oändlig 210  
*Samothrake* 99, 152, 154, 219  
*Skärvor av en diktsamling* 122, 123-4  
Som ankelringar är denna musik 173, 192  
*Sung* 211  
Svartnade av kyssar 244-5  
Säggen om den bländades kärlek 206, 217, 218  
*sömn och tomhet jämna anddrag* 93, 110 sgg., 179
- Tag och skriv* 153 sgg., 163, 164, 166, 172, 189

- Tesbih* 225 sgg.  
*Till de folkhemske* 180  
*Till Diodaren av Soria* 240  
*Till en vän* 245  
*Till Posthumus* 174-5  
*Tomba dei Tori* 146, 193  
*Totemdjur* 211  
Trumma på rutan och se på snön 180
- Ur självmordsboken* 123-4  
Utlämnad 207
- Var vi ser, hör, känner 174  
Vem kommer 191
- Yorricks skalle 201
- Xoanon* 189, 232 sgg.  
Även tankspriddheten 188, 190-1

LA NEGAZIONE DEL  
SINTAGMA NOMINALE INDEFINITO IN  
NEDERLANDESE E IN ITALIANO  
*Analisi contrastiva*

0.1. Uno dei punti difficili dell'insegnamento della lingua nederlandese agli italiani è senz'altro costituito dal capitolo della negazione. Mentre in italiano la particella negativa *non* si colloca immediatamente davanti al verbo finito (salvo nel caso in cui i pronomi personali clitici o la particella avverbiale *ci* si inseriscono tra la negazione e la forma verbale oppure nel caso in cui viene negato un particolare costituente) il nederlandese *niet* ha molte possibilità di collocazione rispetto ai vari costituenti della frase.

L'unico punto fisso è che *niet* non può mai precedere il verbo finito di una frase semplice salvo nei casi in cui viene negato un particolare costituente e in cui quest'ultimo occupa la posizione iniziale della frase. Cfr.: *De koffieprijs daalt niet* / Il prezzo del caffè non diminuisce. *De koffieprijs is niet gedaald* / Il prezzo del caffè non è diminuito. *In de winkels is de koffieprijs niet gedaald* / Nei negozi il prezzo del caffè non è diminuito. *Niet in de winkels is de koffieprijs gedaald maar in de groothandel* / Il prezzo del caffè non è diminuito nei negozi ma all'ingrosso. Un altro problema riguarda la realizzazione della negazione del sintagma nominale indefinito. In questo caso la negazione può essere realizzata con *niet* o con *geen*.

0.2. Nelle moderne descrizioni della sintassi del nederlandese *geen* viene descritto come la fusione a livello di struttura superficiale dell'elemento negativo (NEG) + l'ele-



mento sintattico indefinito sottostanti<sup>1</sup>. Nella frase affermativa questo elemento sintattico indefinito si realizza in superficie per mezzo dell'articolo indefinito che assume la forma *een* con un sostantivo numerabile singolare e la forma zero con un sostantivo plurale o non numerabile. Sul fatto se sia corretto dal punto di vista grammaticale dare lo status di articolo indefinito ad *een* / *un* in opposizione all'articolo definito i pareri sono discordi<sup>2</sup>. Inoltre non tutti ritengono che sia esatto descrivere *geen* come una forma dovuta alla fusione di *niet* + *een*<sup>3</sup>.

Dal punto di vista didattico comunque queste formulazioni hanno la loro utilità in quanto permettono di rendere conto in modo sistematico di certi fenomeni della negazione dell'articolo indefinito e della negazione del sintagma nominale.

0.3 La scelta tra le due forme della negazione *niet* e *geen* è determinata dal valore semantico del sintagma indefinito (bisogna distinguere tra SN a referenza specifica, non specifica e generica)<sup>4</sup> che cade nello scope della negazione.

<sup>1</sup> A. KRAAK en W. G. KLOOSTER, *Syntaxis*, Culemborg 1972, p. 102; F. DAEMS, *De Nominale Constituent*, in R. DIRVEN ed., *Kennismaking met de TGG.*, Leuven 1974, p. 43.

<sup>2</sup> DR. W. H. M. MATTENS, *De Indifferentialis*, Assen 1970. All'interno della sua teoria, secondo la quale un sostantivo in sé è anumerico, Mattens distingue un sostantivo indifferenziale, un sostantivo con aspetto semantico singolare che non è inerente al sostantivo ma che è dovuto sia alla sua funzione, sia alla combinazione con elementi deittici o con il singularizzatore *een*, e un sostantivo con aspetto semantico plurale (ottenuto con la combinazione dei due pluralizzatori -s o -en che sono le desinenze del plurale in nederlandese). Mattens non ammette un articolo indefinito ma solo un singularizzatore *een*.

<sup>3</sup> Cfr. MATTENS, op. cit., pp. 33-36 e p. 154. Questa formalizzazione in effetti non permette di spiegare tutti gli usi di *geen* che compare anche con SN che per definizione escludono l'elemento indefinito, p. es. i nomi propri.

<sup>4</sup> Un SN indefinito può avere una referenza specifica o non specifica. E il contesto particolare ad escludere la referenza non specifica. Cfr.: Un cane abbaia nel giardino. Il cane è Kim. Il SN

Della scelta tra i due elementi negativi *niet* e *geen* Kooij ha dato un'interessante formulazione in termini di ordine dei sintagmi; vale a dire: se il SN è *Topic*, si colloca a sinistra di NEG, se il SN è *Comment* si colloca a destra di NEG<sup>5</sup>.

In nederlandese come in italiano l'ordine dei sintagmi è organizzato in base alle categorie *Topic* e *Comment* (*Tema* e *Rema*) essendo *Topic* la parte della frase che contiene l'informazione data e *Comment* la parte che contiene l'informazione nuova.

Per certi autori il *Topic* coincide con l'elemento *dato* (precedentemente citato nel contesto linguistico), per altri il *Topic* è elemento *noto* (presupposto esistente nell'universo del discorso). In questa sede si usa *Topic* nel senso di elemento *noto*.

In una frase ad intonazione non marcata l'ordine è *Topic/Comment* e l'intonazione primaria (che non è contrastiva, né enfatica) cade sul *Comment* (in fine di frase) nelle due lingue. Va notato che un'intonazione contrastiva o enfatica permette delle varianti nell'ordine *Topic/Comment*<sup>6</sup>.

Ora per quanto riguarda la negazione del SN indefinito in nederlandese si può dire, seguendo sempre la trat-

definito *il cane* ha lo stesso referente del SN indefinito *un cane*. I due SN sono co-referenziali. In questo caso il SN *un cane* è usato con referenza indefinita ma specifica. Per queste distinzioni e per la referenza generica cfr. J. LYONS, *Semantics*, Cambridge 1977, pp. 177-197.

<sup>5</sup> Cfr. J. G. KOOIJ, *Presuppositie, Topic en de plaats van het Indirekt Objekt*, in « *Spektator* » (1973), p. 266.

<sup>6</sup> Per una descrizione dell'ordine dei sintagmi e dell'intonazione in relazione alle categorie *Topic/Comment* cfr. per l'italiano: GRUPPO DI PADOVA, *L'ordine dei sintagmi nella frase*, in *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo*, in *Atti del sesto congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana*, Roma 1974, pp. 147-161. Nello stesso volume cfr. L. LONZI, *L'articolazione presupposizione-asserzione e l'ordine V. S. in italiano*, pp. 197-215. Per il nederlandese cfr. A. KRAAK, *Zinsaccent en Syntaxis*, in « *Studia neerlandica* », 4 (1970), pp. 41-61; E. VAN DEN BERG, *Fokus, presuppositie en NP preposing*, in « *De Nieuwe Taalgids* » (1978), pp. 212-222.

tazione data da Kooij, che la negazione sarà *niet* se il SN è + Top. (cfr. *Een hond vliegt niet* / un cane non vola); al contrario, se il SN è + Com. la negazione sarà *geen* (cfr. *Ik heb geen hond gezien* / non ho visto nessun cane).

0.4 Ai fini della didattica mi propongo:

a) di esaminare se in nederlandese la realizzazione dell'articolo indefinito nella frase negativa corrisponde sempre agli esiti previsti quando si applica la regola che determina la posizione di NEG in relazione alle categorie *Topic/Comment*;

b) di esaminare il comportamento dell'articolo indefinito in presenza della negazione in italiano;

c) di rilevare i parallelismi e le divergenze tra le due lingue in modo da poter predire quale forma nederlandese corrisponderà alla forma italiana.

Esaminerò successivamente i SN indefiniti in funzione di soggetto, di predicato nominale, di oggetto diretto e di oggetto indiretto.

1.1. In funzione di soggetto i SN indefiniti possono avere un valore semantico sia generico sia specifico. È chiaro che il valore semantico non è inerente al SN ma è determinato dal tipo di predicato<sup>7</sup>.

1.2. Va notato che sia in nederlandese che in italiano ci sono tre possibilità di realizzare l'articolo in un SN generico. Per esprimere la genericità il nederlandese usa lo articolo definito singolare oppure l'articolo indefinito sin-

<sup>7</sup> Il predicato di una frase con un SN generico in funzione di soggetto deve esprimere una qualità inerente al soggetto. Quindi in linea di massima non potrà contenere un preterito o un perfetto, né un avverbiale di tempo o di luogo. Così sono inaccettabili: *Een hond was een zoogdier* / un cane era un mammifero oppure *een hond is een zoogdier in Cuba* / un cane è un mammifero a Cuba cfr. F. DAEMS, *op. cit.* p. 44. Per questo problema cfr. anche J. LYONS, *op. cit.* p. 194.

golare o plurale. L'italiano al contrario usa l'articolo definito al singolare o al plurale, mentre l'articolo indefinito è usato solo al singolare.

Accanto alle frasi nederlandesi:

- (1-N) De hond blaft
- (2-N) Een hond blaft
- (3-N) Honden blaffen

abbiamo quindi le frasi italiane:

- (1-I) Il cane abbaia
- (2-I) Un cane abbaia
- (3-I) I cani abbaiano.

In ambedue le lingue la scelta tra articolo definito e articolo indefinito dipende da restrizioni sintattiche e semantiche<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> In molte descrizioni moderne della sintassi del nederlandese si fa una distinzione tra articolo categoriale e articolo generico.

Il SN a referenza generica indica la specie, la classe nel suo insieme. In nederlandese si usa anche indicare questi SN con *soortnaam* (nome di specie, di classe). In nederlandese il SN generico è determinato dall'articolo definito singolare. La stessa interpretazione semantica vale anche per il SN generico italiano di struttura [articolo definito singolare + sostantivo].

Il SN a lettura categoriale indica tutti i membri di una specie, di una classe. In nederlandese il SN categoriale è determinato dall'articolo indefinito singolare o plurale. Il suo equivalente italiano è il SN generico determinato dall'articolo indefinito singolare oppure il SN generico determinato dall'articolo definito plurale. Per una descrizione delle restrizioni sintattiche e semantiche che determinano la scelta tra articolo definito e articolo indefinito cfr. per il nederlandese: A. KRAAK e W. G. KLOOSTER, *op. cit.* pp. 44-47; F. DAEMS, *op. cit.* pp. 44-47; per l'italiano cfr. E. MANZOTTI e N. VILLA, *Sintagmi nominali a referenza generica: note sintattiche e semantiche, Linguaggi e formalizzazioni*, Atti del Convegno internazionale della Società Linguistica Italiana, Catania 1976.

Inoltre: D. PERMUTTER, *On the article in English*, in M. BIERWISCH e K. E. HEIDOLPH eds., *Progress in Linguistics*, The Hague 1970, pp. 233-248; J. LYONS, *op. cit.*, pp. 196-197.

1.3. Rispetto alle categorie *Topic/Comment* il SN indefinito a referenza generica si comporta come un SN a referenza definita (vale a dire come noto nell'universo del discorso) quindi il SN in un enunciato generico negativo si collocherà, secondo la regola formulata qui sopra, a sinistra di NEG<sup>9</sup>. Cfr.:

- (4-N) Een hond praat niet  
(4-I) Un cane non parla.

Si nota come il SN a referenza generica si colloca anche in italiano a sinistra di NEG. L'articolo mantiene la stessa forma della frase affermativa nelle due lingue.

In nederlandese il SN indefinito plurale a referenza generica si comporta nello stesso modo del SN singolare. Cfr.: *Honden praten niet*. L'italiano userà al posto dell'articolo indefinito l'articolo definito. Cfr.: I cani non parlano.

Bisogna distinguere da un enunciato generico la frase:

- (5-N) Geen hond praat.  
(5-I) Nessun cane parla.

Si tratta di un enunciato quantificato universalmente. La frase affermativa corrispondente sarà:

- (6-N) Alle honden blaffen  
(6-I) Tutti i cani abbaiano.

Si nota che il SN si colloca a destra di NEG nelle due lingue. In nederlandese la frase *Geen honden praten* con SN plurale non è accettabile.

<sup>9</sup> Bisogna tenere presente che il verbo finito di una frase semplice dichiarativa in nederlandese occupa sempre la seconda posizione nella frase. Se il predicato è composto il secondo membro occupa la posizione finale nella frase. Può solo essere seguito da sintagmi non indispensabili sintatticamente quali gli avverbiali di tempo o di luogo.

1.4. In nederlandese una frase il cui soggetto è costituito da un SN indefinito assume normalmente una forma particolare. Accanto al soggetto grammaticale l'avverbio *er* ha la funzione di soggetto topico e si colloca al posto del soggetto grammaticale vale a dire prima del verbo finito. Cfr.:

- (7-N) Er blaft een hond in de tuin  
(7-I) Un cane abbaia nel giardino.

Accanto a questa forma ottimale esiste anche la variante senza *er*: *Een hond blaft in de tuin*. Vari autori considerano la forma con *er* obbligatoria in quanto un SN indefinito soggetto in posizione iniziale favorirebbe l'interpretazione generica<sup>10</sup>. Questo vale senz'altro per una frase a struttura minima soggetto / verbo finito. Un problema simile esiste in italiano. In una frase a struttura minima soggetto/verbo il cui soggetto è costituito da un SN indefinito sembra sia preferibile l'ordine verbo/soggetto poiché un SN indefinito non generico non può costituire il Topic della frase<sup>11</sup>.

Una frase quale (7-N) (7-I) si può considerare come 'tutta Comment' con la situazione linguistica come Topic, come risposta alla domanda 'cosa succede?'. Seguendo la regola tutta la frase dovrebbe collocarsi a destra di NEG. In nederlandese questo non è possibile poiché la negazione non può precedere il verbo. NEG si colloca dunque immediatamente dopo il verbo e si unisce al SN. Cfr.:

- (8-N) Er loopt geen hond in de tuin.  
(8-I) Nessun cane corre nel giardino.

In italiano tutta la frase si colloca a destra di NEG. L'articolo indefinito è sostituito dall'aggettivo indefinito *nessuno*.

<sup>10</sup> Cfr.: *Levend Nederlands*, Cambridge 1975, p. 236.

<sup>11</sup> Per questo problema in italiano cfr. L. LONZI, *art. cit.*, p. 209.

I SN indefiniti plurali vengono negati nello stesso modo in nederlandese. L'articolo indefinito plurale ha la forma zero nella frase affermativa e si realizza come *geen* in presenza della negazione. Cfr.:

- (9-N) Er lopen honden in de tuin  
(10-N) Er lopen geen honden in de tuin.

In italiano si usa l'articolo partitivo al plurale<sup>12</sup>. Nella frase negativa l'articolo partitivo viene sostituito dall'aggettivo indefinito *nessun* + singolare. Cfr.:

- (9-I) Dei cani corrono nel giardino  
(10-I) Nessun cane corre nel giardino.

Si è dunque potuto constatare che al SN in funzione soggetto negato con *nessun* corrisponde il SN negato con *geen*. Quando l'italiano mantiene l'articolo indefinito nella frase negativa anche il nederlandese lo mantiene e la negazione è *niet*. (Cfr. 4N-I).

2.1. In nederlandese come in italiano il predicato nominale può essere costituito da un SN di struttura artico-

<sup>12</sup> Anche F. CH. VAN GESTEL, *On the article*, in A. KRAAK (ed.), *Linguistics in the Netherlands 1972*, A'dam 1975, pp. 39-40 ritiene che si possa postulare una relazione partitiva alla base dell'articolo nei SN plurali in nederlandese. Una frase quale *Jan heeft boeken gelezen* / si potrebbe interpretare come *Jan heeft een hoeveelheid / hoeveelheden boeken gelezen* (G. ha letto una quantità / quantità di libri). Anche frasi con SN non numerabile (almeno i cosiddetti sostantivi di massa) sarebbero interpretabili nello stesso modo cfr.: *Jan heeft brood gekocht* = *Jan heeft een hoeveelheid / hoeveelheden brood gekocht* (G. ha comperato una quantità / delle quantità di pane). Van Gestel ritiene che si potrebbe descrivere questa relazione partitiva postulando un costituente astratto *Quantità* che possa essere messo in relazione con l'articolo. Se *Quantità* è realizzato nella struttura superficiale con un numerale la relazione partitiva può essere espressa chiaramente in nederlandese cfr.: *Jan heeft twee boeken gekocht / Jan heeft twee van de boeken gekocht* (G. ha comperato due libri / G. ha comperato due dei libri).

lo indefinito + sostantivo oppure un SN costituito dal solo sostantivo<sup>13</sup>.

La differenza semantica che esiste tra la struttura [copula + sostantivo] e [copula + articolo indefinito + sostantivo] è uguale in nederlandese e in italiano. La si può descrivere come segue: la struttura [copula + sostantivo] esprime le caratteristiche generali del soggetto mentre la struttura [copula + articolo indefinito + sostantivo] indica l'appartenenza ad una classe<sup>14</sup>.

2.2. Dal punto di vista sintattico il SN costituito dal solo sostantivo presenta delle differenze nelle due lingue. Se confrontiamo le frasi affermative:

- (11-N) Jan is een dokter  
(12-N) Jan en Piet zijn dokters

<sup>13</sup> Per quanto riguarda il nederlandese i pareri sullo status del predicato nominale che è costituito dal solo sostantivo non sono concordi. Kraak e Klooster in *Syntaxis* non riconoscono lo status di SN a questa struttura in quanto ritengono che l'articolo è parte essenziale di un SN. Basandosi sul valore semantico della struttura [copula + sostantivo] e su certe particolarità sintattiche (p. es. il sostantivo non può essere determinato da un aggettivo né essere l'antecedente di una relativa) essi sottolineano la somiglianza con il predicato aggettivale e concludono che il sostantivo nella struttura copula + sostantivo non è un costituente nominale. Cfr.: A. KRAAK en W. G. KLOOSTER, *op. cit.*, pp. 145-149. Per Mattens l'uso del sostantivo senza articolo come predicato nominale è un uso particolare del sostantivo indifferenziale. Cfr.: W. MATTENS, *op. cit.*, pp. 198-206. Per una rassegna dei criteri usati dai vari grammatici per definire lo status del sostantivo senza articolo in funzione di predicato nominale cfr.: S. DE VRIENDT (*Hij is*) *communist, nominale of adjectivische constituent?*, in «De Nieuwe Taalgids» 71 (1978), pp. 622-630.

<sup>14</sup> Cfr. L. RENZI-L. VANELLI, *È un ingegnere / È ingegnere (e anche fa l'ingegnere)*, in «Lingua Nostra», 36 (1975), pp. 81-82.

Una esauriente descrizione del significato semantico delle due strutture è data da G. de Schutter per il nederlandese in G. DE SCHUTTER, *De Nederlandse zin, poging tot beschrijving van zijn structuur*, Brugge 1974, pp. 240-248. Cfr. anche A. KRAAK en W. G. KLOOSTER, *op. cit.*, pp. 144-145.

- (13-N) Jan is dokter  
 (14-N) Jan en Piet zijn dokter  
 (11-I) Giovanni è un medico  
 (12-I) Giovanni e Pietro sono dei medici  
 (13-I) Giovanni è medico  
 (14-I) Giovanni e Pietro sono medici.

si nota che il predicato nominale costituito dal solo sostantivo si accorda con il soggetto in italiano mentre in nederlandese rimane invariato.

Confrontando le corrispondenti frasi negative si notano altre divergenze:

- (15-N) Jan is geen dokter  
 (16-N) Jan en Piet zijn geen dokters  
 (17-N) Jan is geen dokter  
 (18-N) Jan en Piet zijn geen dokter  
 (15-I) Giovanni non è un medico  
 (16-I) Giovanni e Pietro non sono dei medici  
 (17-I) Giovanni non è medico  
 (18-I) Giovanni e Pietro non sono medici.

In nederlandese la negazione cancella la differenza formale tra struttura con o senza articolo al singolare, mentre al plurale la differenza è presente solo in quanto il predicato nominale rimane invariato. In italiano le frasi negative conservano le stesse differenze sintattiche delle frasi affermative.

Il Comment della frase è costituito dal predicato nominale che si colloca regolarmente a destra di NEG. La negazione è dunque *geen*. In italiano la presenza della negazione non provoca mutamenti nella realizzazione dell'articolo.

3.1. Consideriamo delle frasi ad ordine non marcato quali:

- (19-N) Jan heeft een boek gelezen  
 (20-N) Jan heeft boeken gelezen  
 (19-I) Giovanni ha letto un libro  
 (20-I) Giovanni ha letto dei libri.

Il Comment è costituito dall'oggetto diretto che è un SN a referenza non specifica. Rispetto a NEG l'oggetto diretto si deve collocare a destra. Cfr.:

- (21-N) Jan heeft geen boek gelezen  
 (22-N) Jan heeft geen boeken gelezen  
 (21-I) Giovanni non ha letto nessun libro  
 (22-I) Giovanni non ha letto libri.

In nederlandese l'articolo indefinito *een* (sing.) e  $\emptyset$  (plur.) si realizza regolarmente come *geen*. In italiano l'articolo indefinito è sostituito dall'aggettivo indefinito *nessuno*, mentre l'articolo partitivo plurale ha la forma zero in presenza della negazione. Esaminando ora un SN che comprende un aggettivo si nota che la presenza dell'aggettivo in nederlandese non modifica la realizzazione di NEG + articolo indefinito. In italiano la presenza dell'aggettivo impedisce la sostituzione dell'articolo indefinito con *nessuno* al singolare mentre permette la scelta tra articolo partitivo e articolo zero al plurale nella frase negativa. Cfr.:

- (23-N) Jan draagt een mooie das  
 (24-N) Jan draagt geen mooie das  
 (25-N) Jan draagt mooie dassen  
 (26-N) Jan draagt geen mooie dassen  
 (23-I) Giovanni porta una bella cravatta  
 (24-I) Giovanni non porta una bella cravatta  
 (25-I) Giovanni porta delle belle cravatte  
 (26-I) Giovanni non porta delle belle cravatte  
 belle cravatte.

Lo stesso si verifica in italiano con un aggettivo posposto (caso inesistente in nederlandese in quanto l'aggettivo attributivo precede sempre il sostantivo) cfr.:

- (27-I) Non ha fatto una proposta interessante  
 (28-I) Non ha fatto delle proposte interessanti  
 proposte interessanti  
 (27-N) Hij heeft geen interessant voorstel gedaan  
 (28-N) Hij heeft geen interessante voorstellen gedaan.

## 3.2. Una variante di (21-N) è:

- (29-N) Een boek heeft Jan niet gelezen  
 (29-I) Un libro Giovanni non lo ha letto<sup>15</sup>

L'oggetto diretto è topicalizzato e il sostantivo *boek* /libro è marcato da un'intonazione contrastiva. In effetti una frase del genere implica un contesto contrastivo es. *Een boek heeft Jan niet gelezen, maar wel een krant* / Un libro Giovanni non lo ha letto ma un giornale sì.

Tutta la frase (29) è Topic (presuppone una situazione linguistica in cui si è parlato del fatto se Giovanni legge o non legge dei libri) e si colloca quindi a sinistra di NEG. L'articolo rimane invariato nelle due lingue; e la negazione è *niet* (che deve precedere il secondo membro del predicato composto) in olandese e *non* (che deve precedere il verbo finito) in italiano.

Questo tipo di frase con il SN oggetto in posizione iniziale è abbastanza frequente in un contesto contrastivo in olandese. Tuttavia in tale contesto è altrettanto frequente la frase con ordine non marcato cfr.:

- (30-N) Jan heeft geen boek gekocht, maar wel een krant  
 (30-I) Giovanni non ha comperato un libro, ma un giornale.

In questo caso il SN pur essendo (+ Top) si colloca a destra di NEG. Qui la regola non è rispettata. La negazione è *geen*; l'italiano al contrario mantiene l'articolo indefinito.

Se l'oggetto diretto topicalizzato è un SN plurale la negazione si realizza nello stesso modo in olandese. In italiano il SN plurale topicalizzato e con accento contrastivo può avere l'articolo partitivo o l'articolo zero. Lo stesso vale per una frase con ordine di parole non marcato con valore contrastivo. Cfr.:

<sup>15</sup> Sulla topicalizzazione seguita dalla pronominalizzazione del SN co-referenziale cfr.: G. CINQUE, *The movement nature of Left dislocation*, in «Linguistic Inquiry», vol. 8, n. 2 (1977), MIT press, Cambridge, Massachusetts.

Giovanni non ha letto libri, ma riviste / Giovanni non ha letto dei libri ma delle riviste.

## 3.3. Un SN indefinito in funzione di oggetto può anche avere una referenza specifica. Cfr.:

- (31-N) Jan heeft een boek gelezen:  
 (31-I) Giovanni ha letto un libro:

Un SN indefinito a referenza specifica si comporta come un SN definito. Rispetto a NEG si collocherà a sinistra e l'articolo rimane invariato. Cfr.:

- (32-N) Jan heeft een boek niet gelezen: het is de Bijbel  
 (32-I) G. non ha letto un libro: è la Bibbia.

## 3.4. Fin qui si è preso in considerazione solo i SN costituiti da un sostantivo numerabile. Per quanto riguarda i sostantivi non numerabili la negazione si realizza nello stesso modo dei sostantivi numerabili in olandese. Cfr.:

- (33-N) Jan heeft brood gekocht  
 (34-N) Jan heeft geen brood gekocht  
 (15-N) Brood heeft Jan niet gekocht, maar melk  
 (36-N) Jan heeft geen brood gekocht, maar melk.

## Esaminando le frasi corrispondenti italiane:

- (33-I) Giovanni ha comperato del pane<sup>16</sup>  
 (34-I) Giovanni non ha comperato  $\left. \begin{array}{l} \text{pane} \\ \text{del pane} \end{array} \right\}$   
 (35-I) ? Del pane, Giovanni non ne ha comperato

si nota che nella frase ad ordine non marcato la presenza della negazione permette la scelta tra articolo parti-

<sup>16</sup> Va notato che in un'enumerazione i SN non numerabili vengono usati senza articolo.

tivo e articolo Ø, sia pure con una preferenza per l'articolo Ø<sup>17</sup>.

Per quanto riguarda (35-I) va detto che non tutti i parlanti nativi da me consultati su questo punto hanno dato risposte concordi<sup>18</sup>. Accanto a (35-I) molti ammettono *Pane, Giovanni non ne ha comperato* o preferiscono addirittura *Di pane, Giovanni non ne ha comperato*.

3.5. Anche in funzione di oggetto diretto il SN indefinito può avere una referenza generica.

Riprendo due esempi citati da Kraak e da lui ampiamente descritti<sup>19</sup>. Le frasi negative:

(37-N) De jongen begrijpt een formule niet

(38-N) De jongen begrijpt geen formule

sono due corrispondenti negative della frase

(39-N) De jongen begrijpt een formule

(39-I) Il ragazzo capisce una formula.

Secondo Kraak (37-N) è ambigua. Può avere una lettura specifica: il ragazzo non capisce una delle formule che riguardano un determinato problema. Può anche avere una lettura generica: il ragazzo non capisce nessun tipo di formula.

Poiché il SN indefinito a referenza generica o specifica si comporta come un SN definito rispetto a NEG, in (37-N) la regola è rispettata nei due casi.

Visto che (37-N) è la corrispondente negativa di (39-N) anche questa frase dovrebbe avere una lettura generica oltre ad una specifica. Tuttavia non tutti i parlanti nativi

<sup>17</sup> Sull'uso del partitivo con i nomi di massa cfr. E. MANZOTTI, *Articoli e nomi di massa*, in *Italiano d'oggi*, Trieste 1977, pp. 264-269.

<sup>18</sup> Si tratta di *native speakers* che parlano una variante settentrionale standard.

<sup>19</sup> Cfr.: A. KRAAK en W. G. KLOOSTER, *Syntaxis*, pp. 103-104.

nederlandesi da me interpellati hanno interpretato *een formule* in (39-N) come un SN generico. Per quanto riguarda l'italiano, un enunciato del tipo di (39-I) può avere solo una lettura specifica o non specifica. Soltanto la tematizzazione dell'oggetto diretto permette la lettura generica<sup>20</sup>. In italiano la frase corrispondente a (37-N) nella lettura specifica sarà:

(37-I) Il ragazzo non capisce una formula

e nella lettura generica avremo:

(37'-I) Una formula, il ragazzo non la capisce.

D'altronde Kraak non cita una frase come (39-N) quale *pendant* positivo di (37-N). Dovendo descrivere la differenza tra un SN generico e un SN indefinito in funzione di oggetto diretto in una frase affermativa, Kraak cita le due frasi:

(40-N) Je moet eerst een formule uitwerken

(40-I) Devi anzitutto elaborare una formula

dove il SN ha una referenza non specifica, e

(41-N) Je moet een formule eerst uitwerken

(41-I) Una formula la devi anzitutto elaborare

dove il SN ha una referenza generica. Le due letture diverse sono da attribuire alla diversa posizione del SN rispetto all'avverbio<sup>21</sup>. Penso che si possa affermare che anche in nederlandese la tematizzazione del SN favorisca la lettura generica. Si preferirà a (39-N) nella lettura generica la forma:

(42-N) Een formule begrijpt de jongen

<sup>20</sup> Cfr.: E. MANZOTTI e N. VILLA, *art. cit.*, p. 12.

<sup>21</sup> Cfr.: E. VAN DER BERG, *art. cit.*, p. 220.

e la relativa frase negativa:

(43-N) Een formule begrijpt de jongen niet.

A (38-N) Kraak attribuisce una lettura non specifica (in questo caso la posizione di NEG concorda con la regola) ed una lettura generica. Se il SN ha una referenza generica si comporta rispetto a NEG come un SN definito e si colloca a sinistra di NEG, cosa che non si verifica in (38-N). Anziché di un SN a referenza generica si tratta qui di un SN quantificato universalmente il cui corrispondente affermativo è:

(44-N) De jongen begrijpt alle formules.

(44-I) Il ragazzo capisce tutte le formules.

La corrispondente italiana a (38-N) nella lettura non specifica è:

(38-I) Il ragazzo non capisce nessuna formula

(38-I) è anche la negazione dell'enunciato quantificato universalmente (44-I).

Al contrario di quanto si verifica con un SN quantificato universalmente in funzione di soggetto, in olandese la negazione con il SN plurale è possibile in funzione di oggetto diretto. Cfr.:

(45-N) De jongen begrijpt geen formules.

Questa frase ha anche una lettura non specifica che corrisponde all'italiano:

(45-I) Il ragazzo non capisce formules.

All'enunciato generico (43-N) corrisponde anche l'enunciato con il SN plurale:

(46-N) Formules begrijpt de jongen niet.

L'italiano in questo caso userà il SN plurale con articolo definito: *le formules, il ragazzo non le capisce*.

Concludendo: il SN indefinito in funzione di oggetto diretto si nega in olandese con *geen* quando è + Com. (a referenza non specifica); se è + Top. (a referenza generica) si nega con *niet*. In un contesto contrastivo il SN è + Top., ma entrambe le negazioni sono possibili a seconda che il SN sia topicalizzato o no. Se il SN è a referenza specifica (vale a dire se è co-referenziale) la negazione è *niet*. Inoltre se il SN è quantificato universalmente (quindi *noot* nell'universo del discorso) la negazione è *geen*. In tutti i casi in cui la negazione è *niet* l'articolo indefinito ha la stessa forma della frase affermativa (*een* con SN singolare,  $\emptyset$  con SN plurale o sostantivo non numerabile).

La situazione per quanto riguarda l'italiano si può riassumere come segue: nella frase negativa un SN indefinito singolare a referenza non specifica sostituisce l'articolo indefinito con *nessuno*; nel SN plurale l'articolo zero sostituisce l'articolo partitivo. La presenza di un aggettivo nel SN fa sì che l'articolo mantenga la forma della frase affermativa al singolare, mentre ammette la scelta tra articolo partitivo e articolo zero nel SN plurale. In contesto contrastivo, indipendentemente dal fatto che il SN sia topicalizzato o meno, l'articolo ha la stessa forma della frase affermativa al singolare; al plurale la negazione ammette la scelta tra articolo partitivo e articolo zero.

Nel SN a referenza specifica l'articolo mantiene la stessa forma della frase affermativa. Nel SN costituito da un sostantivo non numerabile, la negazione permette la scelta tra articolo partitivo e articolo zero; lo stesso sembra valere per il SN topicalizzato. Infine, il SN a referenza generica mantiene l'articolo indefinito nella frase negativa. Il SN quantificato universalmente si nega con *nessuno*.

4.1. In funzione di oggetto indiretto troviamo in olandese quelli che la grammatica tradizionale chiama il complemento di termine (*meewerkend voorwerp*) e il complemento di vantaggio (*belanghebbend voorwerp*).

Va notato che l'oggetto indiretto può avere la forma



di sintagma nominale o di sintagma preposizionale. Tuttavia le grammatiche non danno esplicitamente lo status di sintagma preposizionale agli oggetti indiretti preceduti dalle preposizioni *aan* (complemento di termine) o *voor* (complemento di vantaggio) in quanto la presenza della preposizione è spesso opzionale.

Nelle descrizioni moderne della sintassi molti autori chiamano oggetto indiretto il SN e oggetto indiretto perifrastico il sintagma preposizionale<sup>22</sup>.

L'oggetto indiretto costituito dal SN precede sempre l'oggetto diretto mentre l'oggetto indiretto preceduto dalla preposizione segue preferibilmente l'oggetto diretto ma lo può anche precedere. P. es. la frase: Giovanni dà dei fiori a sua madre può essere tradotta come segue: *Jan geeft bloemen aan zijn moeder; Jan geeft zijn moeder bloemen; Jan geeft aan zijn moeder bloemen.*

In termini di grammatica generativa trasformazionale le due forme dell'oggetto indiretto sono le due varianti di una stessa struttura profonda. La sintassi generativa trasformazionale considera generalmente come normale l'ordine oggetto diretto/oggetto indiretto come corrispondente all'ordine della struttura profonda.

La variante oggetto indiretto/oggetto diretto si ottiene mediante una trasformazione (Dative-Movement) e in questo caso la preposizione *aan* sarebbe opzionale. Ne consegue che non c'è differenza semantica tra le due forme. Questo tuttavia non è sempre vero, come non è vero che la presenza della preposizione sia opzionale. I problemi relativi all'ordine dei sintagmi ed all'opzionalità della preposizione sono stati descritti sulla base di restrizioni di selezione e sulla base delle relazioni tra Topic, Comment e Presupposizioni<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Cfr.: F. BALK-SMIT DUZENTKUNST, *Het meewerkend voorwerp, een grammaticale vergissing*, in «Levende Talen» (1968), pp. 5-12.

<sup>23</sup> Cfr.: DR. M. C. VAN DER TOORN, *Enkele opmerkingen over het indirect object*, in «Levende Talen» (1971), pp. 32-41; J. G. KOOLJ, *art. cit.*, pp. 310-319.

4.2. Consideriamo una frase dove i due oggetti sono indefiniti. Cfr.:

(47-N) Jan geeft bloemen aan een vriendin

Se i due oggetti fanno parte del Comment l'accento primario cade sull'oggetto diretto<sup>24</sup>. Nella frase negativa i due oggetti essendo +Com. si collocano a destra di NEG. Confronta:

(48-N) Jan geeft geen bloemen aan een vriendin

Se nella stessa frase l'oggetto diretto è un SN definito, l'accento primario cadrà sull'oggetto indiretto in quanto indica l'informazione nuova: solo l'oggetto indiretto è +Com. e si colloca a destra di NEG. Cfr.:

(49-N) Jan geeft de bloemen niet aan een vriendin

Le corrispondenti italiane non presentano differenze rispetto a quanto detto qui sopra per il SN oggetto diretto. Confronta:

(47-I) Giovanni dà dei fiori ad un'amica

(48-I) Giovanni non dà fiori ad un'amica

(49-I) Giovanni non dà i fiori ad un'amica

Una frase con l'oggetto diretto anteposto pone dei problemi per quanto riguarda l'accento e di conseguenza anche per quanto riguarda la distinzione Topic/Comment. Se l'accento cade sull'oggetto diretto sembra che l'oggetto indiretto debba considerarsi come facente parte del Topic<sup>25</sup>.

(50-N) Jan geeft een vriendin bloemen

L'accento cade su *bloemen* che è il Comment, *een vriendin* non è accentato e fa parte del Topic. Si può immagi-

<sup>24</sup> Cfr. A. KRAAK, *Zinsaccent en Syntaxis*, p. 56.

<sup>25</sup> Cfr. A. KRAAK, *Zinsaccent en Syntaxis*, p. 56.

nare un contesto linguistico quale: Sai cosa dà Giovanni ad un'amica per Natale? E come risposta:

(50-I) Per Natale Giovanni dà dei fiori ad un'amica

In effetti l'oggetto diretto ha una referenza generica in queste frasi che si possono parafrasare: se qualcuno è un'amica, Giovanni le dà dei fiori per Natale. Un SN a referenza generica è noto nell'universo del discorso ed è quindi +Top. Solo *bloemen* è +Com. e si colloca a destra di NEG. Cfr.:

(51-N) Jan geeft een vriendin geen bloemen  
(51-I) Giovanni non dà dei fiori ad un'amica

In italiano per privilegiare la lettura generica sarebbe meglio topicalizzare l'oggetto indiretto: *ad un'amica, Giovanni non dà dei fiori*. In olandese se si vuole indicare un'amica qualsiasi (quindi a referenza non specifica) si userà preferibilmente la forma perifrastica.

Anche l'oggetto indiretto può essere marcato da un accento; in questo caso la frase viene interpretata come contrastiva. Cfr.:

(52-N) Jan heeft een vriendin bloemen gegeven, en een vriend boeken.  
(52-I) Giovanni ha dato dei fiori ad un'amica, e dei libri ad un amico

Una possibile negazione è:

(51-N) Jan heeft geen vriendin bloemen gegeven en geen vriend boeken.  
(53-I) Giovanni non ha dato dei fiori ad un'amica né dei libri ad un amico

Se (53) non è marcata da un'intonazione contrastiva può anche essere interpretata come la negazione di un enunciato quantificato universalmente il cui *pendant* affermativo è:

(54-N) Jan geeft alle vriendinnen bloemen e alle vrienden boeken  
(54-I) G. dà dei fiori a tutte le amiche e dei libri a tutti gli amici.

Inoltre è anche possibile una frase con oggetto indiretto perifrastico anteposto, ma soltanto in un contesto contrastivo. Al contrario di (53-N) la negazione sarà *niet* poiché si colloca prima della preposizione. Cfr.:

(55-N) Jan heeft niet aan een vriendin bloemen gegeven maar aan een vriend.

Se l'oggetto indiretto è un SN plurale la negazione si realizza nello stesso modo in olandese. In italiano l'articolo indefinito del SN oggetto indiretto è sostituito dall'articolo partitivo.

4.3. Si è potuto osservare che la realizzazione della negazione in olandese rispetta la regola se l'oggetto indiretto perifrastico è posposto. Lo stesso vale per l'oggetto indiretto anteposto tranne in una frase contrastiva dove l'oggetto indiretto si colloca a destra di NEG (nonostante sia +Top). In questo caso la negazione è *geen* se l'oggetto indiretto è SN e *niet* se è sintagma preposizionale. L'oggetto indiretto quantificato universalmente è negato con *geen*. In italiano l'articolo dell'oggetto indiretto non cambia nella frase negativa salvo quando è quantificato universalmente. In tal caso viene negato con *nessuno*.

5. Dalle frasi prese in esame si può dedurre, per quanto riguarda il SN in funzione di soggetto, di predicato nominale e di oggetto diretto di una frase semplice, che in olandese:

- 1) Solo il SN +Com. e a referenza non specifica viene sempre negato con *geen*.
- 2) Solo il SN +Top. e a referenza generica viene sempre negato con *niet*.

- 3) In un contesto contrastivo il SN è a referenza non specifica e +Top. Si nega con *niet* se è topicalizzato; nella frase ad ordine non marcato la negazione è *geen*.
- 4) Il SN quantificato universalmente è +Top. ma viene sempre negato con *geen*.
- 5) Il SN a referenza indefinita ma specifica è negato con *niet*.

In italiano, la posizione dei SN rispetto alla NEG corrisponde al nederlandese salvo nel caso di un SN a referenza indefinita ma specifica. In italiano la negazione precede il SN, mentre lo segue in nederlandese. Riguardo alla realizzazione dell'articolo nella frase negativa mi sembra che si possa affermare che:

- 1) soltanto nel caso in cui il SN ha referenza generica l'articolo mantiene la forma della frase affermativa;
- 2) soltanto nel caso in cui il SN è singolare, a referenza non specifica e in funzione di soggetto, l'articolo indefinito può sempre essere sostituito da *nessuno*. (Cfr. Non c'è nessun cane nel giardino/ non c'è un cane nel giardino);
- 3) soltanto nel caso in cui il SN è quantificato universalmente, la negazione è sempre *nessuno*.

Per quanto riguarda l'oggetto indiretto in nederlandese, esso, se è perifrastico, viene sempre negato con *niet*.

L'oggetto indiretto anteposto a referenza generica si colloca regolarmente a sinistra di NEG.

L'oggetto indiretto quantificato universalmente è negato con *geen*. In un contesto contrastivo l'oggetto indiretto è negato con *geen*. In italiano solo nel caso in cui l'oggetto indiretto è quantificato universalmente l'articolo è sostituito da *nessuno*.

#### *Osservazioni conclusive.*

Da quanto sopra si è potuto rilevare una costante: ogni qualvolta in italiano l'articolo indefinito viene sostituito nella frase negativa con *nessuno*, in nederlandese si usa *geen*. Tuttavia il contrario non è vero: *geen* corrisponde anche ad altre forme dell'articolo: alla forma *un*, alla forma  $\emptyset$ , all'articolo partitivo singolare e plurale. Poiché la realizzazione dell'articolo indefinito italiano presenta tante varianti non mi pare possibile partire dalla forma italiana per determinare la scelta tra *niet* e *geen*. Il problema della scelta tra *niet* e *geen* si risolve in modo abbastanza sistematico applicando la regola che determina la realizzazione dell'elemento negativo in base alle categorie Topic/Comment poiché questa regola presenta poche eccezioni: si nega con *geen* anziché con *niet* il SN+Top. di una frase ad ordine non marcato con valore contrastivo e il SN quantificato universalmente; il SN a referenza indefinita ma specifica si comporta come un SN definito ed è quindi negato con *niet*.

L. VERMEIRSCH ZUCCA

## BIBLIOGRAFIA

- Antinucci F., *Fondamenti di una teoria tipologica del linguaggio*, Bologna 1977.
- Battaglia S-Pernicone V., *La grammatica italiana*, Torino 1954.
- Balk-Smit Duyzentkunst F., *Het meewerkend voorwerp, een grammaticale vergissing*, in « *Levende Talen* » (1968), pp. 5 + 12.
- Berg E., van den, *Fokus, presuppositie en NP preposing*, in « *De Nieuwe Taalgids* » (1978), n. 3, pp. 212-22.
- Calcar W. I. M., van, *Een grammatica voor het onderwijs in het Nederlands en de moedertaal*, Assen 1974.
- Cinque G., *The movement nature of Left-dislocation*, in *Linguistic Inquiry*, vol. 8, n. 2, Cambridge Mass. 1977.
- Daems F., *De Nominale Constituent*, in Dirven R. ed., *Kennismaking met de TGG.*, Leuven 1974.
- Gestel F. CH., van, *On the article*, in Kraak A. ed., *Linguistics in the Netherlands 1972*, A'dam 1975, pp. 34-45.
- Groot A. W., de, *Structurele Syntaxis*, Den Haag, 1949.
- Halliday M. A. K., *Struttura linguistica e funzione linguistica*, in Lyons J., *Nuovi orizzonti della linguistica*, Torino 1975, pp. 165-98.
- Janssen Th. A. J. M., *Hebben-konstrukties en indirekt-objekt konstrukties*, Nijmegen 1976.
- Jackendoff R., *An interpretive theory of negation*, in *Foundations of language*, 5, (1969) pp. 218-41.
- Klima E. S., *Negation in English*, in Jerry A. Fodor and Jerrold J. Katz (eds.) *The structure of language*, Prentice-Hall (N. J.) 1964, pp. 246-323.
- Kraak A., *Negatieve zinnen*, Hilversum 1966.
- Id., *Zinsaccent en syntaxis*, in « *Studia Neerlandica* » 4 (1971), pp. 41-62.
- Kraak A. en Klooster W. G., *Syntaxis*, Culemborg 1968.
- Kooij J. G., *Presuppositie, topic en de plaats van het indirekt objekt* in « *Spektator* », 2 (1972-73), n. 5, pp. 261-269.
- Lepschy Anna Laura e Lepschy Giulio, *The Italian language today*, London 1977.
- Lubbe H. F. A., van der, *Woordvolgorde in het Nederlands. Een synchrone structurele beschouwing*, Assen 1958.
- Lyons J., *Semantics*, Cambridge 1977.

- Manzotti E., *Articoli e nomi di massa*, in *Italiano d'oggi*, Trieste 1977.
- Manzotti E.-Villa N., *Sintagmi nominali a referenza generica: note sintattiche e semantiche*, in *Linguaggi e Formalizzazioni, Atti del Convegno internazionale della Società Linguistica Italiana*, Catania 1976.
- Paardekooper P. C., *Beknopte ABN-syntaxis*, Den Bosch 1971.
- Perlmutter D., *On the article in English*, in Bierwisch M. e Heidolph K. E. (eds), *Progress in Linguistics*, The Hague 1970, pp. 233-248.
- Regula M.-Jernej J., *Grammatica italiana descrittiva*, Berna-Monaco 1965.
- Renzi L.-Vanelli L., *È un ingegnere / È ingegnere (e anche fa l'ingegnere)* in « *Lingua Nostra* » (1975), pp. 81-2.
- Rohlfs G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino 1969.
- Schutter G., de, *De Nederlandse zin. Poging tot beschrijving van zijn structuur*. Brugge 1974.
- Stickel G., *Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch*, Braunschweig 1970.
- Toorn M. C., van den, *Nederlandse grammatica*, Groningen 1973.
- Id., *Enkele opmerkingen over het indirect object*, in « *Levende Talen* » (1971), pp. 32-41.
- Willemse-Zuidema E. B., *Oppervlakteverkenning van de ontkenning*, in « *Levende Talen* » (1972), pp. 544-551.

DIBATTITI E DISCUSSIONI

## STRINDBERG IL PRECURSORE

Jag har inte det skarpaste  
huvudet — men elden, min  
eld är den största i Sverge\*

Ironizzando sulle pseudomotivazioni della tragedia « protestantico-razionalista » sette-ottocentesca e riservando valore tragico solo al concetto di catastrofe inesorabile, Schopenhauer affermava, in armonia col suo teorizzato *contemptus mundi*, che la vera tragedia, aldilà degli orrori e delle irriducibili antitesi, postula sempre l'esigenza d'un mondo di superiore giustizia e perfezione<sup>1</sup>. E a chi si fa a studiare

\* « Io non ho il pensiero più acuto — ma il fuoco, il mio fuoco è il più grande di tutta la Svezia » (*Brev* 12-3-1876).

Di Strindberg cito con la sigla *SS* la grande edizione (55 voll.) a cura di J. Landquist, Stockholm 1912-20; con la sigla *ed. Smedmark* l'edizione di alcuni drammi (3 voll.) con introduzione e commento di C. R. Smedmark (ivi, 1962-70); con la sigla *B* l'edizione in unico volume (comprendente una scelta di testi e corrispondenza) a cura di U. Boëthius (ivi 1972); con la sigla *Brev* l'edizione completa della corrispondenza (15 voll.) a cura di T. Eklund (ivi, 1948-76).

<sup>1</sup> Tragedia non è solo « Der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph des Bösen... ». Anzi: « Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehn der Erkenntnis, dass die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne... » (*Sämt. Werke*, ed. A. Hübscher, Leipzig 1937, vol. III, p. 495). Altri, in tempi a noi più vicini, rifacendosi agli archetipi, per dir così, della tragedia hanno ribadito, pur con diversa accentuazione, analoghi concetti, come H. D. F. Kitto: « To the Greeks the eternal things are not the gods, for they once were borne. The eternal things are the Law, Anankê, Dikê and the like... things that we can neither

il teatro di Strindberg quelle pagine di Schopenhauer tornano più e più volte in mente, quasi remota eco dell'aristotelica catarsi.

Di Strindberg si è scritto molto, nel Nord anzitutto, poi in Germania e altrove. La polemica intorno al suo nome infuriò già alla vigilia, durante e all'indomani della prima guerra mondiale, per riaccendersi dopo la seconda<sup>2</sup>; sicché il suo nome, perfino da noi, per tanto tempo quasi ignorato, rispunta oggi qua e là nei titoli della critica teatrale sotto la generica ma significativa etichetta di « Strindberg contro ». Quasi ad associare quel nome all'immagine eroica del mitico Prometeo!

Più e più volte il suo fiammeggiante *pathos* rivoluzionario è stato preso a testimonianza della moderna crisi di tutti i valori tradizionali, del folle dinamismo del nostro secolo: da Gide a Sartre e a Bachelard, da Camus a Genet e a Ionesco<sup>3</sup>; tanto che ormai molti studiosi<sup>4</sup> vedono in lui,

understand or justify... Life is not chaos... there is a logos, a world order...» (*Form and Meaning in Drama*, London 1962, pp. 7, 75) o come K. M. Cameron e T. J. C. Hoffman: « Ultimately Hamlet remains a mystery The mystery is there, as it is Oedipus Rex, because Shakespeare touches so many profound and finally unanswerable questions... » (*The Theatrical Response*, London 1969, p. 107).

<sup>2</sup> Quale inconsapevole anticipatore dell'espressionismo drammatico tedesco nei suoi aspetti più negativi e inconcludenti lo presentò già B. Diebold in un magistrale studio (*Anarchie im Drama*, Frankfurt a. Main 1921, pp. 155-249) troppo presto dimenticato. Si veda inoltre M. Gabrieli, *August Strindberg*, Göteborg 1945, pp. 90 e sgg.; e E. R. Bentley, *Playwright as a thinker*, New York 1946 pp. 205, 256; *The modern theatre*, London 1948, p. 35; *In search of theatre*, New York 1954, pp. 127-129. Altri come A. Swerling ha affermato: « It was the Second World War, which irrevocably raised Strindberg above Ibsen » (*Strindberg's impact in France 1920-1960*, Cambridge 1971 p. 12) in netto contrasto col massimo studioso svedese di Strindberg, M. Lamm, il quale ha invece insistito sulla inesistenza di qualsiasi nesso tra il rifiorire della fama di Strindberg, a opera di grandi registi — come p. es. M. Reinhardt — e le ricorrenti crisi della civiltà europea connesse alle due guerre mondiali (*Det moderna dramat*, Stockholm 1948, p. 135).

<sup>3</sup> Secondo A. Swerling, op. cit., pp. 92-95, 101, 104, 146, 166; si veda anche il numero del 1949 del periodico di Stoccolma *Med-*

se non il messia, certo il battista d'ogni più recente tentativo di palingenesi dell'arte contemporanea, almeno nell'ambito del dramma.

Ciò che subito colpisce nella fortunosa avventura intellettuale di questo scrittore apparentemente rivoluzionario è l'assenza d'un coerente approfondimento dei problemi intellettuali, artistici, perfino drammatici, l'assenza in lui d'una vera crescita della personalità morale, emergente sempre immutata dall'accettazione e repulsione delle più eterogenee fedi ideali. Il ritmo del suo spirito, sin dall'inizio estremamente impressionabile e ricettivo ma acritico e perciò incapace di distinzioni illuminanti è sempre discontinuo, sussultorio, parossistico. Di rivolta in rivolta, di crisi in crisi Strindberg volubilmente passa dal dubbio alla fede e dalla fede al dubbio, dall'asserzione fanatica alla perentoria negazione<sup>5</sup>, sempre in cerca di verità assolute e immutabili,

*delanden från Strindbergs-sällskapet*; inoltre M. Esslin, *The Theatre of Absurd*, New York 1961, pp. 58, 251; M. Valency, *The Flower and the Castle*, New York — London 1963, pp. 303, 345, 372.

<sup>4</sup> Il già citato Diebold — ma in senso molto critico e negativo — nel capitolo dedicato a Strindberg e nei seguenti sul teatro espressionista tedesco. Da tutt'altra posizione critica H. Frenz, *American Playwrights on Drama*, New York 1965 (in connessione col teatro di O'Neill). Sui temi della solitudine e dell'incomunicabilità dell'uomo moderno con esplicito riferimento alla lettura di Strindberg fatta da Kafka, vanno ricordati gli equilibrati giudizi di M. Gravier, il quale pur accogliendo le testimonianze di M. Brod, non si stanca di ripetere: « C'est sa propre voix [di Kafka] qu'il cherche » (« Études Germaniques » 1953, p. 138).

<sup>5</sup> Basta anche soltanto una lettura cursoria della sua copiosissima corrispondenza per farsene un'idea.

Se forse è giusto non giudicare Strindberg dalle parole che più fanno impressione, cioè dai suoi paradossi, non si può negare che certe espressioni d'entusiastico consenso come d'inappellabile condanna ritornanti sotto la sua penna, tradiscono una certa fissità mentale, malgrado l'apparente mobilità dell'ingegno. Che parli di Buckle o di Kierkegaard, di G. Brandes o di Nietzsche, di Nordau o di Péladan, la sua penna ha sempre, come per improvvisa rivelazione, un sussulto di gioia: « Det är min man! » — (Ecco il mio uomo:); e per converso, i suoi scettici sofismi, quasi saldissime posizioni dottrinali, si concludono con la stessa sprezzante irrisione d'ogni verità: « Bosch » — (Tutte ciarle).

delle quali neppure la mistica « conversione » di finesecolo attesta il conseguimento. Non solo le pagine ideologiche e polemiche scoprono in lui un audace sperimentatore e combinatore di idee sceniche, ma anche quelle creative, in cui predominano gli ingredienti psicopatologici e occultistici, sono pervase da un così deserto nichilismo, da un così cieco furore di passione distruttiva, da far nascere molti dubbi sulla validità della sua opera in generale.

Fu Strindberg uno dei grandi drammaturghi dell'Ottocento? O invece soltanto un abile ingegno teatrale, un precursore dell'espressionismo e del surrealismo, un anarchico sperimentatore di forme, la cui parola di fuoco, a un esame approfondito e spregiudicato, troppo presto svela tutta la sua inconsistenza?

Già il capolavoro giovanile, il dramma *Mäster Olof*, (*Maestro Olao*, il Lutero svedese) riflette quella spasmodica tensione del nichilismo dogmatico, quel pseudotitanismo che resterà poi, checché se ne voglia dire, una costante della sua drammaturgia.

Travagliatissimo anche nell'elaborazione formale<sup>6</sup>, il dramma ci presenta in Olao un riformatore religioso del tutto inconcludente, dagli slanci ideali ma anche dai subitanei pentimenti, voglioso più di combattere che di vincere, più di demolire che di edificare; e che, per l'assenza di una chiara mèta del suo apostolato, accetta di scendere a compromessi e finisce, per salvare la vita, col ritrattarsi.

Più che nella solenne eloquenza biblica, così spesseggiante in questo dramma storico (esemplato sui modelli di Shakespeare e di Schiller, di Goethe e di Oehlenschläger) e nelle non sempre chiare contraddizioni del protagonista, il pregio del lavoro consiste nel colorito realismo delle

<sup>6</sup> Rifatto cinque o sei volte fra il 1872 e il 1876 circa (anno di stampa del testo prosaico) il dramma fu per la massima parte riscritto in versi liberi assonanzati. E in questa redazione, il riformatore svedese, concepito all'inizio come ideale fratello dell'ibseniano Brand, ci appare in veste di scettico opportunista, incredulo d'ogni verità e libertà umana, e pago di un'unica certezza: la hartmanniana volontà inconscia, che vanificando gli sforzi e i propositi dell'uomo, persuade al più abulico quietismo.

scene popolareggianti dell'Atto II, tutto chiaroscuro, tutte vivacità del parlato quotidiano, che, allora, tanto rivoluzionario parve all'attardato gusto romantico del teatro svedese.

Più che con l'incandescente atmosfera della Comune parigina cui più tardi si richiamerà l'autore nell'autobiografia, l'inconsistenza psicologica e ideale di Olao si spiega almeno in parte con le non ben meditate letture di Strindberg.

Da Kierkegaard e da Ibsen l'educazione pietistica lo predisponne ad accogliere, insieme alla condanna del bello, il soggettivismo etico; da G. Brandes la propaganda rivoluzionaria, da T. H. Buckle (l'autore della *Storia della civiltà in Inghilterra* — invisibile agli specialisti, ma popolarissimo e non solo fra i liberali di Manchester, che in lui vedevano un Darwin della storiografia), il positivismo dogmatico a un tempo e scettico, rivoluzionario e aristocratico. Si aggiunga da ultimo *La filosofia dell'inconscio* di E. v. Hartmann, che predicava un vangelo buono per tutti gli usi, antiidealista e romantico, materialista e spiritualista, assertore della positività del piacere — eco degli *Aforismi schopenhaueriani* — e della liberazione dal dolore cosmico mediante il buddistico nirvana.

Di qui dunque l'irrisolto dramma di Olao: le sue perplessità nel volger le spalle alla pace claustrale per gettarsi nella mischia, la velleitaria sfida al re, che vuol piegare la Riforma a fini politici, l'odio-amore per l'anabattista Gert, apostolo di universale anarchia, l'arrendevolezza alla madre e alla moglie, che in vario modo lo distolgono dalla sua missione — e finalmente il ripudio della missione stessa.

Per il positivismo relativista di Strindberg che guardava alla storia come a un processo regolato da ferree leggi cosmiche nullificanti il volere umano, non poteva esser facile distinguere tra i concetti di verità e menzogna, di libertà e necessità.

Il medesimo atteggiamento nichilistico si ritrova nel suo primo romanzo *Röda rummet* (*La sala rossa*, 1879) ampio e non poco prolisso quadro della « scapigliatura » svedese,



quasi spaccato della società borghese di Stoccolma agli albori dell'era industriale.

Anche qui il protagonista Arvid Falk, benché al centro d'un mondo tanto diverso da quello della Riforma luterana così ricco di fermenti ideali e di attese chiliastiche, è come Olao un rivoluzionario fallito; il quale a contatto delle menzogne ufficiali di quella società che vorrebbe denunciare e smascherare, passa di disinganno in disinganno per finire nel più piatto conformismo.

Malgrado le reminiscenze da Murger e da Dickens, cioè l'abbondare del patetico e del melodrammatico, malgrado la fluidità dei contorni, il tono dominante resta anche qui sempre scettico negativo demolitore. Nella *Sala rossa*, più che d'intreccio romanzesco e di personaggi, si dovrebbe parlare di bozzetti o di quadri staccati, quasi immagini caricaturali d'un malessere generale, illustrazioni sarcastiche della crisi di un'epoca. Scene di miseria sociale e familiare si alternano a scorci paesistici e topografici che vogliono essere tipici di un'età della storia svedese; sentimentali quadretti di genere, a squallide vicende individuali, in primo luogo quelle dei sodali della *Sala rossa*: letterati giornalisti pittori attori, appena schizzati in punta di penna, più o meno intenti tutti a sbarcare il lunario e a spegnere nei fumi dell'alcol quanto ancora rimaneva dell'agonizzante idealismo romantico.

La sferza del puritano sarcasmo di Strindberg si abbatte briosa ma implacabile sulla vera e pretesa corruttela degli individui non meno che delle istituzioni nazionali (dalla stampa al Parlamento, dal mondo dei lavoratori a quello degli affari, dalla chiesa alla scuola). La valutazione negativa per dir così dello storico del costume s'intona perfettamente al pessimismo dello psicologo — se di psicologia si può parlare. I quadri paesistici sono certo qua e là pittoreschi, il dialogo spigliato e antiaccademico, il grottesco dei tipi dickensiani (dal candidato al suicidio Olle Montanus, all'affarista Carl Nikolaus fratello di Arvid Falk, dagli attori Rehnjelm e Agnes a tanti altri) imitato alla perfezione — ma l'aria che, si direbbe, circola in ogni scena, in ogni situazione, in ogni pagina, è sempre quella dell'in-

genuo e semplicistico materialismo messo in voga nel Nord da G. Brandes. Mai una volta che lo sguardo dello scrittore penetri a fondo nell'enigma del cuore umano; o che, nel groviglio del tessuto sociale, colga, aldilà delle caricature, il gioco reale delle forze storiche.

Anche qui dunque, alla base della incerta intuizione artistica c'è una irrisolta confusione d'idee. Da una parte si assiste alla foga d'un sentimento aggressivo e deformante, dall'altra all'incapacità della ragione di convogliarlo verso perspicui e coerenti fini.

Come conciliare infatti il pessimismo metafisico alla Schopenhauer e alla Hartmann con l'ottimismo evoluzionistico alla Spencer, alla Darwin e alla Mill? Come accordare la fede nel paradiso del buon selvaggio rousseauiano, via via corrotto dalle scienze e dalle arti, con la fede nel progresso e nella perfettibilità umana? Il pietismo con l'ateismo? Il ribellismo plebeo del « figlio della serva » con l'aristocraticità dell'intelligenza e degli istinti? Le timide simpatie per l'emancipazione femminile con il patriarcale misoginismo assegnante alla donna solo i diritti di moglie e di madre?

Perché ciò che ispira diffidenza in Strindberg, ben aldilà dei graffianti paradossi e delle impennate polemiche, è anzitutto il suo semplicismo.

Giorgio Brandes gli aveva messo in testa il valore strumentale dell'arte, la cui principale funzione doveva essere di « mettere in discussione problemi; »<sup>7</sup> e ciò quadrava perfettamente con la concezione antiestetica e con l'utilitarismo predicati rispettivamente da Kierkegaard e da Mill<sup>8</sup>. Per anni infatti Strindberg, pur di combattere l'odiato idealismo romantico e asservir l'arte alla « verità », non cesserà di sfogare con molto fiele e scarso acume la sua in fondo protestantica avversione a ogni forma di bellezza. A tutte le idee miranti a irretire l'uomo nella disciplina dell'arte egli contrappose il travolgente impeto delle forze di natura, gli

<sup>7</sup> Nell'introduzione alla nota opera *Le grandi correnti nella letteratura europea del sec. XIX*, København, 1872-90.

<sup>8</sup> SS. XVII p. 212.

istinti vitali; e, col suo truculento realismo, ambì solo a essere duro e grossolano, impudente e plebeo.

« Il brutto è il vero » — suona un suo sin troppo citato verso, che potrebbe far da titolo all'intera raccolta dell'83<sup>o</sup>. Identificando sempre civiltà e menzogna, arte e artificio, l'acritico discepolo di Rousseau<sup>10</sup> vuol farla finita, una buona

<sup>9</sup> *Dikter på vers och prosa (Poesie in verso e in prosa, « det fula är sanning » in Sångare, B, p. 313)*. Di questo antiestetismo kierkegaardiano prima ancora che rousseauiano fa fede anche la corrispondenza. Si legge in una lettera a B. Bjørnson (4 maggio 1884, B, p. 329): « Trovo l'arte immorale... Ibsen dopo il *Nemico del popolo* suscita in me quasi odio! C'è in lui qualcosa di estetico che mi ripugna... »; e di lì a poco non si stanca di ripetere d'aver trovato spirituali fratelli di rousseauismo in Tolstoj (*Brev V* p. 266) e soprattutto in M. Nordau (*Brev IV* p. 9), il tanto brillante quanto antistorico e fumistico psichiatra-scrittore, che già nelle sue *Conventionelle Lügen der Kulturmenschheit* (1883) preannunciava giudizi cervellotici sull'arte, da lui vista già in una prospettiva mezzo lombrosiana e mezzo psicanalitica.

<sup>10</sup> « L'uomo che ha fatto la Rivoluzione francese... il Romanticismo... il Quarantotto... e che farà l'avvenire » (SS XVII p. 207); colui che gli ispirò il curioso « socialismo agrario », da Strindberg contrapposto al « socialismo industriale » tedesco, caro invece al fondatore della socialdemocrazia svedese H. Branting (lettera a I. Kjellberg, 13 agosto 1886, B p. 571). Come sempre in Strindberg i migliori frutti di questo credo rousseauiano son da cercarsi nell'opera creativa p. es. in qualcuno dei racconti storici: *Svenska öden och äventyr (Destini e avventure svedesi, I-II 1882-1883)*. Se qui la patina storica (medievale, rinascimentale, barocca) è tutta di superficie e di maniera (non fatti d'arme, non guerre, non grandi personaggi — se si eccettua un rapido schizzo di Carlo XII), tanto più spicca la forza dello scrittore nel raffigurare mediante la vivacità del dialogo ed alternare, i costumi, i contrasti, i triboli del popolo minuto d'ogni tempo.

Non meno rousseauiana è l'autobiografia di Strindberg *Tjänstekvinnans son, I, (Il figlio della serva, 1886-87)*; anche se l'incitamento occasionale a scriverla gli venne dall'opera del comunardo francese J. Vallès, proprio allora morto) — sia per l'esplicito intento di svelare tutto sé stesso, senza timori e senza pudori, anzi in realtà con sin troppa enfasi ed esibizionismo, sia per il mistico naturismo, che lo apparta al filosofo ginevrino, sia infine perché la confessione individualistica trapassa sempre in misantropico atto d'accusa alle istituzioni sociali: dalla famiglia alla scuola alla chiesa.

volta, con la « vecchia peccatrice », nemica della natura e corruttrice dell'uomo, si dichiara pronto a rinnegare la propria vocazione di poeta per farsi giornalista: così finalmente potrà dire tutta la verità! Smascherare gli ideali che la cosiddetta società civile, cioè la classe dei beati possidenti e dominanti hanno inventato per imporre la propria tirannia a tutti i diseredati della terra.

Nella lirica *Esplanadsystemet* plaude così alla demolizione totale della allegorica casa — non già per edificarne una nuova, ma al solo scopo di « dar aria e luce »<sup>11</sup>. Nel ciclo *Notti di sonnambulo in pieno giorno*<sup>12</sup>, di nuovo dubbioso fra scienza e fede, fra verità e bellezza, invoca la dinamite liberatrice, l'apocalisse finale che affrancherà il mondo intero — dal Volga ai Pirenei — da tutti gli ideali, secondo la ricetta tanto utopistica quanto attivistica dei « nichilisti » russi<sup>13</sup>. Nelle *Invettive di Loki* intona il suo tambureggiante « Inno a Satana » — un mitico Satana nordico, che nell'Edda poetica con la forza dell'invettiva minaccia di strappare ai Superni l'usurato potere. Nelle sbalorditive *Lettere dall'Italia*, scritte in un brevissimo soggiorno per sfatare il romantico mito del paese ideale dei privilegiati, e per dare il colpo di grazia al classicismo, scopre « Michelangelo e Raffaello glorificatori delle frodi religiose ordite dalle classi superiori per dominare sulle classi inferiori ». Sbeffeggia il Zeus di Otricoli, il collo e i piedi troppo lunghi della Venere di Milo<sup>14</sup>; vede (nel giudizio della Sistina)

<sup>11</sup> (Här rivs ner för att få luft och ljus, B p. 315).

<sup>12</sup> *Sömnängarnätter på vakna dagar* (1884).

<sup>13</sup> A proposito dei quali è rivelatore l'entusiasmo di Strindberg quando lesse il celebre romanzo avveniristico di Černyševskij: *Che fare?* al quale s'ispirò per i propri racconti *Utopier i verkligheten (Utopie nella realtà, 1885)* traboccanti di anticultura, di pacifismo, di socialistico ottimismo, ma soprattutto d'insondabile ingenuità nel credere che bastasse abolire lo Stato per fare spuntare il rousseauiano fiore della « bonté originelle de l'homme ». In una lettera (26 giugno 1881, B p. 306) aveva scritto a E. Brandes: « I nichilisti sono i miei uomini. Devo parlare con loro! ».

<sup>14</sup> Nella *Seconda notte* Strindberg dichiara di trovar bella la statua (vista agli Uffizi) dell'Arrotino intento ad affilare il coltello ma solo perché rappresenta « il brutto »!

« qualcosa di molto blu e di molto brutto. Malcomposto a forza di ripetizioni » e paragona Cristo « a una di quelle donne gravide che figurano sui frontespizi dei libri del sec. XVI »<sup>15</sup>. Nei racconti-dibattiti<sup>16</sup> sul matrimonio e sulla vita coniugale, da ultimo, si propone di riportare giù dai cieli dell'ideale alla realtà degli istinti naturali<sup>17</sup> — anzitutto del sesso — il problema dell'emancipazione femminile, in esplicita polemica con le femministe svedesi e più ancora con le galanti romanticherie dell'Ibsen di *Casa di bambola* (1876) e con le puritane prediche sulla castità prematrimoniale del Bjørnson di *Un guanto* (1883).

Questi racconti, almeno alcuni dei primi, sono agili bozzetti e novelle epigrammatiche, tutte dialogo e azione, briosamente ironiche, il cui tono, qua e là favolistico, serve a smussare le punte; ma i seguenti — come puntualmente avviene in Strindberg sempre ansioso di calcar le tinte — non si sottraggono alla tentazione nichilistica e trapassano in implacabile requisitoria contro la donna emancipata, assunta a simbolo del Male metafisico, non già vittima ma tiranna e sfruttatrice dell'uomo; per culminare infine con la solenne denuncia d'una congiura di tutte le donne del mondo, secondo lui, tramanti per reintrodurre il matriarcato nella società moderna!<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Rincarerà ulteriormente la dose nella prefazione alle già menzionate *Utopie* (B pp. 414-415): « Non si dovrà mai più rifare una cosa inutile come la chiesa di S. Pietro, e non ci sarà più nessun Raffaello, quando ognuno dovrà procurarsi i mezzi di sussistenza, invece di farsi servire dagli altri ».

<sup>16</sup> *Giftas* (*Sposarsi*, I, 1884; II, 1886).

<sup>17</sup> Specialmente il primo racconto *Il prezzo della virtù* scritto alla maniera zoliana (Strindberg aveva allora letto *La faute de l'abbé Mouret*) voleva essere un inno alla gioia di vivere e una sfida all'ascetismo cristiano, ma forse, più dei seguenti, risulta invece viziato dall'amor di tesi e da grottesche forzature e lungaggini descrittive.

<sup>18</sup> La corrispondenza di questi anni riflette al solito gli improvvisi scarti della psicologia strindberghiana. Anche qui dalle salaci punzecchiature si passa rapidamente al sarcasmo e all'invettiva più velenosa. Se nella prefazione a *Sposarsi* I Strindberg argomentava ancora a forza di quei paralleli, tanto cari al gusto

Da questa farneticante polemica alla tematica dei maggiori drammi naturalistici: *Fadren, Fröken Julie, Fordrings-*

del tempo, fra uomini e animali, in una sorta di fenomenologia degli istinti e comportamenti sempre tirando in ballo tori e galli, anitre e felini e rapaci, l'antifemminismo rabbioso e il linguaggio grosso — magari talvolta anche a ragione — non tardano a farsi sentire. « La natura ha dato alla donna l'utero e agli uomini i testicoli: emancipatevi dall'uno e dagli altri, se potete! » — scrive a Bjørnson (12 ottobre 1884, B p. 445) per concludere con epigrammatica malizia, qualche anno dopo, in una lettera a V. von Heidenstam (29 maggio 1888, B pp. 729-730): « L'emancipazione della donna pare consista nel fatto che ai giovanotti è lecito f...e le donne maritate, mentre Bjørnson tiene fermi i mariti, ai quali non è lecito...! » E ancora a Heidenstam (15 gennaio 1887, B p. 574): « In Francia non ho trovato che assenzio e onanismo, in Svizzera sdolcinature matriarcali; ma qui [cioè in Germania] ci sono ancora dei maschi col membro al posto giusto. Io ammiro i discorsi di Bismark [sic]. Lui sì ch'è un realista, uno spirito moderno ». Finalmente a E. Brandes (22 gennaio 1887, B p. 574) la quintessenziale scoperta: « la donna vista nel suo insieme è per natura meschina e per istinto criminale, anche se noi maschi, nella nostra foia, non ce ne siamo accorti » [quest'ultimo complimento alla « istintiva criminalità della donna » è attinto — come risulta da una tarda lettera al teosofo T. Hedlund (10 novembre 1895, B p. 815) — alla « scienza » del « Maestro Schopenhauer » nel capitolo « Über die Weiber » in *Parerga und Paralipomena*].

Non molto maggior equilibrio Strindberg mostra nei giudizi politici.

Dopo essersi proclamato in una lettera a E. Brandes (*Brev*, II p. 166, 29 luglio 1880) « socialista, nichilista, repubblicano, tutto ciò che può essere contrario alla reazione », afferma, un paio d'anni più tardi: « In una parola: sono fallito — e che il diavolo mi prenda; non so più in che cosa credere. Ancora scetticismo dunque, come nella *Sala rossa*. Guazzabuglio di vecchio e di nuovo... Da quanto vedo, penso che l'avvenire sarà dell'anarchia, non del socialismo » (20 gennaio 1886 all'amico G. af Geijerstam, B p. 451). Dopo aver fatto per l'ennesima volta nel racconto *De lycksaligas ö* (*L'isola della felicità*, 1884) l'elogio dello stato di natura risalendo a ritroso fino agli albori della civiltà, e di questa rintracciando poi la evoluzione — che si scopre essere pura involuzione — conclude col negare ogni possibilità di mutare l'umanità e le istituzioni sociali, e con l'invocare l'esplosione dell'intero pianeta! Dopo aver ripudiato l'evoluzionismo in nome di Rousseau, scrisse all'amico P. Staaff (21 agosto 1887, B p. 620): « Tutti i capi del socialismo hanno scoperto l'orientamento antievoluzionistico del pro-

ägare (*Padre, Contessina Giulia, Creditori*, 1887-1888) il passo è breve. E sta a testimoniare già il coevo semiautobiografico racconto scritto in francese *Le plaidoyer d'un fou*<sup>19</sup>, dove l'odio mortale dei sessi — « der Todeshass der Geschlechter » — (per dirla con Nietzsche che di lì a poco, tramite G. Brandes, conobbe)<sup>20</sup>, diviene il tema unico della sua drammaturgia<sup>21</sup>.

gramma e i suoi fondamenti cristiani»; e poi a A. Lundegård (17 ottobre 1887, *B* p. 719): « Cos'è il femminismo, il socialismo, il disarmo e tutte quell'altre belle cose, se non sogni chiliastici del romanticismo e della restaurazione? »; per annunciare finalmente nel 1888 all'amico Hjalmar Branting, fondatore del socialismo svedese, di aver rotto per sempre con quell'ideologia, perché basata sopra « una filosofia idealistica » (*Brev.*, VII p. 39). Per non dire che, un paio d'anni prima, aveva appena finito di scrivere il suo rivoluzionario *Catechismo per le classi inferiori*, che già dichiarava a G. Steffen (*Brev* V, 21 marzo 1886): « Non si poteva dire a quegli ignoranti delle classi inferiori che la società è una forma necessaria di evoluzione » [!].

<sup>19</sup> Che si tratti, almeno nelle intenzioni, di autobiografia è provato dalla ben nota lettera a E. Brandes (*Brev* VII, p. 36); ma potrebbe, se non fosse per l'ampiezza della trama, senza difficoltà essere incluso fra i racconti di *Sposarsi II*: fra quelli cioè in cui la misoginia assume toni di forsennata crudeltà e di insopportabile vittimismo.

<sup>20</sup> Non a torto Strindberg si considerava anticipatore di Nietzsche. Mezzi superuomini sono già i protagonisti delle sue *Utopie*: esseri onniscienti, che par sempre abbiano pronta in tasca la soluzione d'ogni problema intellettuale e sociale. Quando, per tramite di G. Brandes, conobbe l'opera di Nietzsche, scrisse a E. Brandes (4 settembre 1888, *B* p. 772): « Intanto il mio spirito ha accolto nel suo utero [!] una terribile eiaculazione di Friedrich Nietzsche (sic) e io mi sento pregno come una cagna. Ecco il mio uomo! Saluta Georg Brandes e ringrazialo d'avermelo fatto conoscere ». E poco dopo, con la consueta improntitudine, dichiarò a G. Brandes (4 dicembre 1888, *B*, p. 777): « Si sa che i romani e i greci colti non furono mai cristianizzati, mentre i goti, i longobardi, i sassoni e i nordici accolsero le corbellerie del degenerato Cristo. Per me il cristianesimo è un regresso nel progresso, la religione dei meschini, dei miserabili, dei castrati, delle donne, dei bambini e dei selvaggi; e perciò in netto contrasto con la nostra evoluzione, che vuol proteggere l'individuo forte dalla specie inferiore » [!].

<sup>21</sup> E curioso osservare che proprio in questi anni delle più tortuose contraddizioni e frenetiche polemiche antifemministe Strind-

Fu proprio — ironia della sorte — la misoginia (di remota ascendenza ascetico-cristiana e positivista a un tempo, a determinare nello scrittore quel rovesciamento di fronte, che pareva ormai l'unica via d'uscita dall'inestricabile groviglio dei suoi ossessivi problemi.

Se *Marodörer* (1886) è ancora una tradizionale « pièce à thèse » scribiana, *Padre, Contessina Giulia, Creditori* esemplificano in vario modo quel tema unico del dramma strindbergiano cui s'è accennato: l'assassinio psichico (*själamord*<sup>22</sup>, perpetrato non già con armi materiali, ma con le ben più micidiali armi della « scienza » psicologica positivista: dalla suggestione, all'ipnosi, alle perversioni sessuali), o come dice l'autore, in ossequio appunto a quella scienza, la « lotta dei cervelli » (*hjärnornas kamp*), che mette in scena lo scontro fatale fra l'essere superiore e l'essere inferiore.

Il che naturalmente non significò affatto una coerente chiarificazione del mondo concettuale e fantastico di Strindberg, neppure nel senso di ciò che oggi, dopo la « scoperta » di Artaud, si vuol chiamare « teatro della crudeltà ».

berg scrisse il suo capolavoro narrativo *Hemsöborna* (*Gli isolani di Hemsö*, 1887) — malgrado il pessimismo di fondo, il più luminoso racconto, e il più intenso di sana fremente vitalità.

<sup>22</sup> Nei suoi studi sulle *Maladies de la personnalité* (1885) e in altri precedenti, lo psichiatra francese, T. Ribot, negava l'autonomia della coscienza umana, e mirava a dimostrare la discontinuità e contraddittorietà dell'io, passivo ricettacolo di influssi esterni. D'altro canto in opposizione agli esperimenti di Charcot sull'ipnosi e l'isteria, lo psichiatra H. Bernheim, della scuola di Nancy, sosteneva addirittura la possibilità di esercitare la suggestione su qualunque individuo anche in stato di veglia. Da queste teorie Max Nordau (che a lungo fu, secondo la esplicita confessione epistolare di Strindberg « la Bibbia » dello scrittore svedese) trasse — mediante generalizzazioni cervelotiche — le conclusioni più paradossali e antiscientifiche. E ciò va tenuto bene a mente quando si leggono studi di moderni critici e psicologi come G. Lindström, che p. es. in *Hjärnornas kamp* (Stockholm 1952 p. 277) afferma: « quasi senza eccezione Strindberg si muove entro i più o meno affidabili confini della scienza del tempo ». Si tratta appunto della « scienza » filtrata attraverso gli assiomi di Max Nordau!

Vecchio e nuovo continuano a coesistere nella sua drammaturgia: credo scienziata e naturismo mistico alla Rousseau, pietistica religione del cuore e superomismo nietzschiano — ora inteso in senso biologico, ora in senso ascetico-religioso, cristiano e buddista a un tempo.

Le incongruenze psicologiche di questi massimi drammi strindberghiani che rappresentano l'azione nel suo momento culminante, e, anche dal punto di vista formale, si ispirano alla estrema concentrazione del parigino Théâtre libre<sup>23</sup> non sono davvero poche.

Per un verso la lotta dei sessi si traduce qui in uno scontro all'ultimo sangue fra esseri allo stato di natura, aggressivi, feroci, spietati, mossi soltanto dagli egoistici istinti della sopravvivenza e del dominio. « L'amore fra i sessi » — dice Laura in *Padre*, « è lotta... e che altro è questa se non una lotta a morte per il dominio? »<sup>24</sup> — E il Capitano, di rimando: « Sento che in questa lotta uno di noi due deve soccombere... e che il più forte ha dalla sua il diritto »<sup>25</sup>. E più tardi, nei vaneggiamenti del dubbio istillatogli da Laura di non essere lui il vero padre di sua figlia, apostrofa la bambina con folli parole: « io sono un cannibale e voglio divorarti. Tua madre voleva divorare me, ma non c'è riuscita... Divorare o esser divorati! Questo è il problema »<sup>26</sup>.

Per un altro la pretesa « scienziata » di dimostrare — auspice Schopenhauer — « l'istintiva criminalità » della donna, non poteva che puntare tutto sulla natura psicopatologica del Capitano e quindi sull'onnipotenza della suggestione<sup>27</sup>. Il risultato è che sull'intera vicenda drammatica si stende un sottile velo di assurdità<sup>28</sup>. La satanica Eva che,

<sup>23</sup> *Brev* VII p. 124.

<sup>24</sup> Atto II scena V (*B* cit.)

<sup>25</sup> *ivi*.

<sup>26</sup> Atto III, scena VI (*B* cit.).

<sup>27</sup> Interpretata da Strindberg come una semplice « variante dell'ipnosi » (*B* p. 736) e quasi identificata con ciò che chiamiamo normale percezione sensoriale.

<sup>28</sup> Ultimo a riparlare di assurdità è stato F. L. Lucas nel suo penetrante lavoro *Ibsen and Strindberg* (London 1962, p. 358).

nella figura di Laura, Strindberg addita alla esecrazione degli spettatori è un così contraddittorio ed enigmatico mostro di malvagità da lasciare alquanto increduli: e sulla sua soltanto ipotizzata infedeltà coniugale; e sul maligno fato biologico che fa agire e parlare il Capitano come un querulo e abulico bambino, malgrado gli atteggiamenti marziali che ostenta e la lucidissima consapevolezza che sin dall'inizio ha di trovarsi di fronte non a una donna ma a una belva<sup>29</sup>!

Il fatto è che in Strindberg anche il superomismo e la misoginia vengono non di rado a conflitto.

Chi è in *Padre*, tanto per fare un esempio, il superuomo aldilà del bene e del male? o comunque l'essere superiore che per le sue eccezionali doti trionfa sull'essere inferiore? Il Capitano? Ma è un infermo di mente, malgrado le sue elette virtù di scienziato mineralologo; e poi finisce con la camicia di forza! Laura? Ma è un essere abietto e meschino, che appunto in forza della sua abiezione e meschinità ha il disopra dell'avversario! E in *Contessina Giulia*? È forse superomistica l'aristocratica Giulia che si dà al suo servo Jean ebra della notte di mezz'estate, e poi si suicida perché ligia all'atavico senso dell'onore; o è invece superomistico il rozzo e cinico Jean, che trionfa nella « lotta per la vita, nella selezione naturale » e « sopravvive, perché più adatto » a fondare la nuova stirpe dei sani e dei forti?

E in *Creditori*, finalmente, chi è l'essere superiore? La donna-vampiro Tecla che, benché priva di autonoma vita interiore, pur si appropria della forza vitale del primo marito Gustavo e poi del secondo marito Adolfo, oppure Gu-

<sup>29</sup> Mi sembra perciò del tutto inappropriato ogni tentato accostamento sia con gli eroi dell'Orestea sia con gli eroi dei drammi di Shakespeare (M. Lamm, *Det moderna dramat*, cit. p. 138 e *August Strindberg* cit. pp. 176-179; e poi G. Fredén, *Litteraturläsning och litteraturanalys*, Stockholm 1962, p. 142). Paragonare il Capitano di *Padre* p. es. al grande Lear illuso del proprio potere regale e poi illuminato dalle sciagure umane; o al guerriero Macbeth travolto ma non immeschinito dalla passione, o anche a Marco Antonio che dandosi la morte si riscatta dal suo travimento, mi sembra davvero impossibile. Per non dir nulla degli eroi del dramma classico.

stavo, l'uomo dotato di quasi magici poteri (al punto da provocare, per sola suggestione, l'epilessa in Adolfo) che compie le sue vendette sulla ex moglie e sul secondo marito »?<sup>31</sup>

Non è davvero facile rispondere a quesiti del genere; specialmente se si tien conto che il conflitto drammatico strindberghiano, traducentesi in lotta selvaggia fra suggestionatore e suggestionato, fra carnefice e vittima, dovrebbe essere « lotta di cervelli » cioè contrapposizione di volontà coscienti dotate di qualcosa di più che i semplici istinti di conservazione e di distruzione.

Certo è che il contrasto superomismo misoginia fa parte, esso pure, del coacervo degli irrisolti contrasti dello scrittore, gravitanti attorno all'opposizione fra la sua sensibilità romantica e il culto della scienza (si legga la prefazione a *Contessina Giulia*, che nel suo profetismo illuministico involontariamente tocca punte di comicità).

Né è da credere che la crisi religiosa di finesecolo, la cosiddetta crisi d'*Inferno* (dal titolo della narrazione-diario che ne lasciò l'autore con evidente allusione alla dantesca Commedia), rappresenti il superamento degli assiomi del naturalismo.

Anzi anche in Strindberg, come in altri scrittori coevi, sembra di veder incarnato quel processo ideale del positivismo evolucionistico che, postulando una « Causa ignota » del mondo fenomenico, aveva in realtà aperto il varco al misticismo religioso. Ma l'estremo raffinamento psicologico, il fervore dell'immaginazione, gli elementi surreali, che fanno breccia nell'esperienza quotidiana, così frequenti in *Inferno* (e negli scritti immediatamente seguenti)<sup>31</sup> non valsero a sublimare la certa sincera sofferenza del penitente, né a

<sup>30</sup> Per non dire dei drammi minori come p. es. *Samum* (*Simùn*, 1889), allucinante visione alla Poe, in cui la suggestione diventa una forza senz'altro soprannaturale; o di romanzi come *I havsbandet* (*Al margine del mare aperto*, 1890) in cui un superomistico scienziato, tutto teso all'esplorazione del mondo naturale, sprofonda nelle tenebre della follia per gli intrighi d'una volgare donnetta.

<sup>31</sup> Su cui vanno lette le felicissime pagine di A. Jolivet, *Le théâtre de Strindberg*, Paris 1931, pp. 208-232.

illuminare l'avventuroso suo pellegrinaggio verso la croce. A differenza di Nietzsche, che da ben più alto orizzonte, scoprì al fondo della decadenza la disintegrazione della volontà e tentò a suo modo di superarla, Strindberg vi sprofondò e vi si perse senza scampo.

Basta soltanto sfogliare l'« infernale » diario per trovarvi alla rinfusa un pò di tutto: materialismo e spiritualismo, nietzschianesimo e swedenborghismo, pietismo kierkegaardiano e cattolicesimo estetizzante alla Péladan, alchimia e magia, occultismo e teosofia, buddismo e cristianesimo, ricerca di un Dio personale e superstizione polidemonistica.

Due motivi sembrano però emergere in mezzo all'ansia d'una spiegazione della sofferenza (almeno altrettanto validi quanto i fattori materiali puntualmente invocati dai biografi di Strindberg: la miseria, l'alcol, le turbe psichiche): il nietzschiano miraggio cristiano della santità, e il pessimismo cosmico schopenhaueriano<sup>32</sup>. Nell'idea primitiva della reincarnazione che Schopenhauer aveva attinto a motivi orfici, pitagorici, neoplatonici e origeniani, Strindberg credeva di scoprire il senso del destino universale e suo personale, e col filosofo tedesco considerava perciò la vita terrena quale « penal colony »<sup>33</sup> o luogo di espiazione<sup>34</sup> di colpe forse commesse in precedenti esistenze. Con audace sincretismo fondeva in tal modo l'asceti nichilistica di Schopenhauer con l'asceti soteriologica di Swedenborg<sup>35</sup>, il buddismo col cristianesimo<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> All'amico T. Hedlund scrisse una volta (10 novembre 1895, B p. 815) di essere stato educato da tre buddisti: Schopenhauer, Hartmann e, da ultimo, Nietzsche... [!]

<sup>33</sup> Su questa espressione dei *Parerga und Paralipomena* ha particolarmente richiamato l'attenzione M. Lamm (*August Strindberg*, cit. p. 247).

<sup>34</sup> « La colpa e l'espiazione sono state il suo principale problema » ha acutamente scritto una volta N. Söderblom (*Synpunkter på Strindberg*, ed. Gunnar Brandell, Stockholm 1964, p. 10).

<sup>35</sup> Per il neoplatonismo del visionario svedese, fondato sulla perfetta corrispondenza fra gli *exempla* celesti e i *simulacra* umani, vedi A. Viatte, *Les sources du Romantisme, Illuminisme, Théosophie, 1770-1820*, Paris 1928, II, p. 14 sgg.

<sup>36</sup> « La rassegnazione e il dolore portano diritto al Golgota » è scritto in *Inferno* (B p. 939).

Si ritrova nel pathos apocalittico-penitenziale di Strindberg quella assenza di giudizio critico, e diciamo senz'altro, anche di semplice buon senso che preannuncia le più tarde e grottesche annotazioni diaristiche dei suoi *Libri azzurri* (1907-1912) e del *Diario occulto* (integralmente pubblicato per la prima volta nel 1977). Certo, abbiamo tutti imparato da Amleto che « ci sono più cose in cielo e in terra » ecc., ma è davvero difficile seguire Strindberg nell'interpretazione dei suoi sogni e deliri, delle sue visioni e divinazioni.

Ora sfoglia la Bibbia<sup>37</sup> — secondo l'antica usanza pietista — per trovarvi conforto e spiegazione dei suoi patimenti; ora si sente chiamato dalla Provvidenza<sup>38</sup> a compiere una non precisata missione universale; ora crede con Swedenborg (rivelatogli per la prima volta dal romanzo balzachiano *Séraphita*)<sup>39</sup> nella irrealtà del male; e interpreta perciò i triboli umani come mezzi di cui si servono gli « spiriti correttori o educatori o moralizzatori »<sup>40</sup> per sublimarlo alla sovrumanieta nietschiana; ora l'etopea di Péladan sulla « decadenza latina » lo richiama alla religione degli avi<sup>41</sup>; e Péladan stesso gli appare messo celeste, « filosofo-poeta-profeta », « Superuomo nietschiano »<sup>42</sup> [!]; ora infine esorta<sup>43</sup> gli amici a farsi educare da Schopenhauer e Hartmann, Feuerbach e Nietzsche nonché dal *Rembrandt als Erzieher*<sup>44</sup> [!].

<sup>37</sup> « Ho sfogliato a casaccio il cap. 54 di Isaia — scrive a T. Hedlund (6 luglio 1896, B p. 833), mi sembra scritto apposta per me! ».

<sup>38</sup> B, p. 846.

<sup>39</sup> B, p. 864.

<sup>40</sup> B, pp. 932-934.

<sup>41</sup> B, p. 939.

<sup>42</sup> B, p. 940. Nel 1904 quando il « convertito » Strindberg scriverà la propria etopea svedese, il romanzo *Bandiere nere* contro l'irreligiosità e il materialismo degli intellettuali di Stoccolma, è ancora viva in lui l'eco dell'opera di Péladan.

<sup>43</sup> P. es. L. Littmansson (23 luglio 1894, B p. 796).

<sup>44</sup> Il vangelo dell'antiscientista, nietschiano, bismarckiano, per non dir razzista Julius Langbehn!

Il vago legame con l'aldilà (*förbindelse med Jenseits*)<sup>45</sup>, in cui si compendia la sua travagliata conversione, non è certo una folgorazione sulla via di Damasco.

Certo nello sconvolgimento totale del suo spirito nacque pur fra sataniche ribellioni, la sete di speranza in una vita nuova, l'ansia mistica di liberazione dal peso della materia, dal disgusto del corpo umano<sup>46</sup>, ma anche e non meno la credenza in una o più Potenze occulte, regolatrici e finalizzatrici di qualsiasi banale evento terreno; e perfino la credenza nella permutabilità di realtà e sogno.

È questo il « nuovo » tessuto psicologico su cui poggia la trilogia drammatica *Till Damaskus* (*Sulla via di Damasco*, I-II 1898, III 1901).

Formalmente par qui di essere agli antipodi del naturalismo strindberghiano teorizzato nella prefazione a *Contessina Giulia*.

Allora, abolendo ogni divisione di Atti, l'autore voleva concentrare il pathos drammatico in poche scene parossistiche illustranti la darwiniana-nietschiana « lotta per la vita » o la « sopravvivenza del più forte » — a suo dire — uno di quegli « spettacoli rozzi cinici spietati che ci offre la vita » (il suicidio della aristocratica sedotta dal suo domestico), che lo « scienziato », libero da pregiudizi teologici, distaccatamente studia limitandosi a indicarne le cause prossime e remote. Forte dell'autorità di Ribot, di Bernheim e di Nordau credeva d'aver creato, in contrasto alla simmetria del teatro classico francese e ai tipi dickensiani (la sua polemica antitradizionalista, in quella sede, non andò oltre), « anime » o meglio « caratteri senza carattere », cioè individui scissi contraddittori enigmatici, privi di un io unitario e in balia di forze imponderabili (ma, beninteso, scientificamente decifrabili!). Ora se è vero che questa mobilità e complessità di vita psicologica dei personaggi strind-

<sup>45</sup> Lettera a A. Herrlin del 10 marzo 1898 (B p. 838).

<sup>46</sup> Nel dramma *Dödsdansen* (*Danza macabra* 1900, I), scritto dopo la « conversione », il consueto tema ossessivo dell'odio-amore, malgrado le fosforescenze spettrali alla Swedenborg, non oltrepassa i limiti del più grottesco materialismo.

berghiani aspirava a essere « le réel écrit », o « la tranche de vie » del canone naturalistico, si trattava in realtà più di escogitazioni intellettuali che di concreti risultati artistici. Perché, invece, proprio l'intento scientifico o pseudo-scientifico che sia, scopre l'artificio della « costruzione » drammatica<sup>47</sup>: in *Padre*, l'assurdo ottenebramento psichico del Capitano, in *Contessina Giulia*, l'impostazione evoluzionistica e la suggestione ipnotica, in *Creditori*, gli effetti addirittura portentosi della « suggestione ».

In *Sulla via di Damasco*, certo, questa ferrea struttura naturalistica è scomparsa: la struttura, ma non i temi e i procedimenti.

L'azione non è più da capo a fondo imperniata sull'« assassinio psichico », o sulla « lotta dei cervelli » fra due antagonisti. Perché qui gli antagonisti — se ci sono — sono, da una parte, l'anima del narratore (« Lo Sconosciuto ») dall'altra « l'Eterno » (o le Potenze occulte o anche le componenti del labile io dello Sconosciuto, che, non evocate, sembrano contrapporglisi quasi fossero autonome individualità). Alla linea ascendente-discendente del conflitto drammatico tradizionale è ora subentrata una evoluzione circolare, quasi flusso e riflusso delle medesime esperienze, un ripetersi virtualmente senza fine degli arcani eventi, che un fastidioso didascalismo traduce in stazioni d'un pellegrinaggio penitenziale. Il pellegrinaggio che lo Sconosciuto e la donna da lui evocata (« La Signora ») intraprendono verso l'Ospizio del buon Ausilio, cioè verso quella che dovrebbe essere la mèta della loro salvezza, per poi retrocedere fino al punto di partenza.

« Una mescolanza d'incubo e d'allegoria »<sup>48</sup> guida l'azione drammatica — come ha detto giustamente qualcuno — una sete d'espiazione e insieme una volontà di ribellione. La vicenda drammatica, dunque, assai più che nel punto di partenza (una strada qualsiasi fra una chiesa, un caffè

<sup>47</sup> Di « costruzione » parla lo stesso Lamm, pur grande ammiratore del drammaturgo svedese (*August Strindberg*, cit. p. 189).

<sup>48</sup> « A mixture of nightmare and allegory... » (A. Reynolds Thompson, *The Anatomy of Drama*, New York 1962 pp. 355-356).

e un ufficio postale) o nel punto di arrivo (l'Ospizio) di questa singolare *via crucis* dovrebbe consistere nel significato che acquistano le singole stazioni (sia in progresso che in regresso)<sup>49</sup>, nel loro valore simbolico, nei personaggi che vi si incontrano — come s'è detto — materializzazione delle colpe, delle tentazioni, delle umiliazioni, passate, presenti e future dello Sconosciuto, e anzitutto della sua tragedia coniugale.

Quanto più i fatti drammatici apparentemente sono casuali e irrilevanti, tanto più l'interesse si concentra sui riflessi e sugli echi che essi destano nell'anima dello Sconosciuto; anzi allo spettatore o al lettore non sfugge che è proprio l'anima del protagonista nella sua onirica visionarietà a creare gli uni come gli altri. Sicché il Mendicante, il Medico licantropo, il demente Cesare, la Signora e i suoi parenti, il Confessore, lo Sconosciuto stesso quando lotta, novello Giacobbe, con l'Angelo; per non dire del pezzo di bravura (nella seconda parte del dramma, III Atto): dei commensali riuniti attorno al protagonista, a un tratto trasformantisi in spettrali vagabondi e prostitute — non sono che proiezioni della colpevole coscienza, dei sogni prometeici, dei miraggi inattuabili, delle delusioni dello Sconosciuto, suoi enigmatici doppioni o addirittura sue alternative esistenze.

Di qui certo il fascino della arcana penombra in cui le singole visioni e i personaggi affondano, ma anche l'ambiguità ideale e poetica di entrambi.

Perché esiste poi un io reale dello Sconosciuto? e queste irradiazioni psichiche sono forse essenze indipendenti, vite autonome o semplici sue immaginazioni e allucinazioni? E assistiamo poi qui a un premio o a un castigo divino? E se

<sup>49</sup> All'amico G. af Geijerstam (lettera del 17 marzo 1898, B pp. 996-997) Strindberg spiega il motivo kierkegaardiano di questo schema « ripetitivo » citando, senza proprietà di concetti, l'opera del filosofo danese: *Gentagelsen* (1843). Com'è noto gli espressionisti tedeschi crederanno più tardi col loro « Stationendrama » di rifarsi a modelli strindberghiani.



è castigo perché l'intima conversione<sup>50</sup> non ha mai luogo? E se è premio, come appagarsi del semiserio epilogo? (tornato dal suo pellegrinaggio, infatti, lo Sconosciuto trova all'ufficio postale una lettera raccomandata con il denaro lungamente atteso che lo salverà dalla vergognosa miseria!).

La stessa impressione di ambiguità e d'inconsistenza psicologica e ideale si prova di fronte a *Påsk*, (*Pasqua*, 1901), il dramma in tre atti sulla Passione, improntato, assieme agli altri tutti posteriori a *Inferno* (non escluso il migliore come *Gustav Vasa*, 1899: una figura di eroe-martire, mezzo Superuomo nietzschiano e mezzo profeta veterotestamentario) alle idee di colpa e d'espiazione.

Più che un dramma è una fiaba romantica animata da uno schietto afflato di cosmico panpsichismo e svolgentesi nell'ambito di quei fenomeni che oggi si direbbero parapsicologici, ma scadente poi a nudo didascalismo, malgrado la severa suggestione dell'accompagnamento di Haydn (*Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*) quando si propone di esemplificare in azioni drammatiche il valore lustratorio della sofferenza.

Dalla sedicenne Eleonora, una figura angelica swedenborgiana, s'irradia la luce immateriale dell'innocente che patisce per tutti i viventi, vicini e lontani, con i quali è in perenne rapporto telepatico. È lei, pur nella semidemente fralezza, lo spirito redentore del dramma: colei che conosce il mistero del bene e del male, che spiega e ammaestra, che abbatte la superbia e risuscita la speranza. Ma nella alquanto artificiosa vicenda (il furto di un fiore — che poi si scopre non essere un furto — e che mette in moto la polizia) si mescolano ai motivi sovranaturali e simbolici, altri naturalistico-sociali (il fatto psicopatico, la povertà che si riflette sul meschino ambiente provinciale del dramma, il personaggio del temuto creditore: il baubau della

<sup>50</sup> In *Sulla via di Damasco* III il loico Priore cita tre memorabili casi di conversione che dovrebbero illustrare le irriducibili antinomie della vita: Boccaccio, scisso fra la sensualità e i terrori religiosi degli ultimi anni; Voltaire fra l'anticlericalismo e la credenza in un Essere supremo [!]; Schiller, passato dallo Sturm und Drang al classicismo [!] (SS, XXIX p. 277).

fiaba, che arriva solo per « spaventare i bimbi » e condonare il credito) che mal s'intonano al sublime miracolo della redenzione.

Ancor più irreal e surreale di *Pasqua*, e procedente con più alata fantasia sulla linea del simbolismo decadentistico di *Sulla via di Damasco* è il dramma del *Sogno* (*Ett drömspel*, 1902), a giudizio di M. Lamm, « il massimo contributo di Strindberg alla letteratura mondiale »<sup>51</sup>.

Qui, in assorti, quasi sonnambuliche cadenze e in simboliche scene susseguentisi come in un caleidoscopio, in una prosa fortemente ritmata e pausata, lo scrittore raffigura l'assurdo della condizione umana rivissuta da un essere celeste. Si ripete in realtà, sia pur entro i liberi disegni della fantasia poetica e sullo sfondo di figurazioni tolte alla mitologia indiana<sup>52</sup> il mistero cristiano dell'incarnazione di Cristo.

La figlia del dio vedico Indra scende in terra a dividere l'infelice sorte dei mortali, per riportarne il lamento e le invocazioni davanti al trono dei Superni. Non è un vero e proprio Messia, né un salvatore, questa divina-umana creatura discesa in terra, ma con gli uomini vive e soffre; e, in certo modo, a loro se stessa adegua e per loro si sacrifica quasi a volontaria, comune espiazione. Ma niente ella può, e niente sa che giovi a redimerli. Solo nel finale, d'una solennità invero un po' scontata (vi appaiono le polene delle naufragate navi-simbolo: Speranza, Giustizia, Amicizia, Pace, l'Olandese volante, perfino Cristo incedente sull'acqua...), nella *Grotta di Fingal*, sul ritmo ondisono dell'ouverture mendelssohniana, ella leva un'alata preghiera agli dèi implorando pietà per i terreni, senza colpa individuale dannati.

La misantropica fantasia di Strindberg sempre pronta agli impeti aggressivi come in *Sulla via di Damasco*, oscilla, anche qui, senza posa, tra la rivolta e il flebile lamento, tra l'inerte nichilismo e la ricerca, in un arcano sopramondo,

<sup>51</sup> *Det moderna dramat*, cit., p. 146.

<sup>52</sup> Per una discussione delle fonti mitologico-religiose del dramma vedi C. Fehrman, *Poesi och Parodi*, Stockholm 1957, pp. 84-95.

di quei valori ideali che la realtà sembra inesorabilmente negare. Ma ecco che tutto lo spettacolo perde a un tratto ogni significato: la realtà stessa, il mondo fenomenico, appaiono anche qui come un brutto sogno, una vana illusione provocata dalla cieca volontà di vivere, cui solo la morte liberatrice porrà fine; e l'inveterato pietista Strindberg riconduce perfino la genesi della vita cosmica a una colpa primeva, alla quale il principio femminile Mâyā indusse, all'alba dei tempi, il principio assoluto Brahman.

Non si può parlare nel *Sogno* di vera e propria trama, se non nel senso che la pietà universale, lo schopenhaueriano « Mitleid » (riepilogato dall'intercalare della figlia d'Indra: « Det är synd om människorna! » (povera umanità!) ne costituisce quasi il motivo conduttore. Strindberg stesso (forse in più apparente che reale contrasto alla prefazione di *Contessina Giulia*) espone, in una premessa al dramma, la nuova tecnica polifonica e, si può ben dire, surrealistica avanti lettera, mirante a imitare lo svolgersi in apparenza scucito eppure a suo modo logico del sogno: « tutto può accadere; tutto è possibile e verosimile. Tempo e spazio non esistono. Su un minimo sfondo di realtà, la fantasia ordisce e tesse nuove figurazioni: un insieme di ricordi, esperienze vissute, libere, invenzioni, assurdità, improvvisazioni. I personaggi si scindono e si raddoppiano, svaniscono e si ricompongono, si dissolvono e ricompaiono; e al di sopra di tutto sta la consapevolezza di chi sogna, per il quale non esistono segreti, incongruenze, scrupoli, leggi. Egli non giudica, non assolve, riferisce soltanto. E poiché il sogno è quasi sempre doloroso, meno spesso lieto, una nota di malinconia, di compassione per tutto ciò che vive, accompagna la linea sinuosa della narrazione ».

Dunque niente personaggi in senso tradizionale (anche se non vi mancano tipeggianti figure realistiche come p. es. i Carbonai, rappresentanti del proletariato o i Decani delle facoltà universitarie, rappresentanti della scienza ufficiale)<sup>53</sup> — niente « caratteri senza carattere » come in *Con-*

<sup>53</sup> I primi introdotti con sin troppo violenta sottolineatura ad illustrare i contrasti tra ricchi e poveri; i secondi quale pretesto

*tessina Giulia* — ma labili profili umani spesso interscambiabili, allegoriche apparizioni, ombre cangianti come cangiante è lo scenario, a sipario alzato (l'ingresso d'un teatro si muta in ufficio legale, un tiglio in candelabro e poi in attaccapanni, ecc.)<sup>54</sup>. L'ufficiale che sino all'estremo sfiorire degli anni attende invano alla porta del teatro la donna amata; l'avvocato che lega il proprio destino alla figlia di Indra solo per esemplificare agli occhi di lei — si direbbe — le funeste esperienze della vita coniugale; il poeta che, penetrata l'essenza del reale, illustra alla divina-umana l'infinita vanità di tutto, non sono forse che tre diverse parvenze di un'unica persona, l'essere umano quintessenziale vanamente proteso, aldilà delle illusioni, verso l'agognato sopramondo.

Passare dal *Sogno* agli ultimi esperimenti teatrali di Strindberg ai « drammi intimi » (*Kammarspel* — da lui scritti nel 1907 per un proprio teatro sul modello del *Kammerspielhaus* di M. Reinhardt)<sup>55</sup> è come passare dall'elegia alla tragedia.

Quanto ancora risultava inarticolato e sfumato nel lamento corale del *Sogno* si muta nei « drammi intimi » in rovente accusa e biblica maledizione.

Nulla si salva ora dall'apocalittico nichilismo dello scrittore: non i patimenti e gli errori dell'umanità dannata dalla colpa originale, non le disperate preghiere rivolte ai Superni; neppure l'evanescente speranza in un'oltrevita. Con ferocia di giustiziere Strindberg sembra qui solo intento a contemplare l'atto finale d'un processo senza appello, si direbbe l'esecuzione capitale dell'uomo; ma dell'uomo dannato non per propria colpa, ma da un arcano potere cosmico, a

per la ben nota satira della scienza — di tutte le scienze — esercitate dallo Strindberg « mistico » (*B*, pp. 1082-84; 1091-94).

<sup>54</sup> « An astonishing feat of virtuosity » ha definito R. Williams questa tecnica onirica (*From Ibsen to Eliot*, London 1954 p. 121) che a prescindere da lungaggini e arzigogoli non manca di efficacia teatrale.

<sup>55</sup> Più che alle esplicite definizioni programmatiche (*SS L*, pp. 11 sgg.) non certo illuminanti, giova guardare alla concreta struttura e sostanza di questi drammi.

vivere in una realtà irreale, spettrale, e già quasi totalmente imbestiato (abbondano specialmente in *Spöksonaten* (*Sonata degli Spettri*) le visioni allucinanti di cadaveri, di mummie, di vampiri; i paragoni col linguaggio dei pappagalli e dei ratti) che anela alla morte come a salutare liberazione, estinzione finale dalla pena e dalla vergogna.

Facendo largo uso della ibseniana tecnica retrospettiva questi drammi: *Oväder* (*Temporale*), *Brända Tomten* (*Casa incendiata*), *Spöksonaten* (*La sonata degli spettri*), *Pelikanen* (*Il pellicano*), ci fanno assistere all'ultimo atto della svestizione morale dell'uomo. Ad uno ad uno cadono tutti gli infingimenti e travestimenti, le infinite « parti » in vita assunte di fronte agli altri e a se stesso<sup>56</sup>.

Come fisso a una visione terrificata, l'autore dipana ai nostri occhi<sup>57</sup> l'agrovigliata matassa di colpe e di misfatti, di frodi e di violenze in cui, ai suoi occhi, esclusivamente si compendia la vita. E via via che si procede a ritroso, tutti i personaggi chiamati in causa, visibili e invisibili, vicini e lontani, volenti e nolenti, simbolici e insieme realistici sprofondano in un incubo cui, fino all'ultimo, sembra negato un risveglio. E che par coinvolgere a un tempo uomini e cose.

In tre di questi drammi l'inizio è dominato dalla nuda facciata d'una casa — facciata assunta a simbolo di ben diversa realtà occulta. E solo il protagonista, presentando e divinando, memorando e deducendo, ci aiuta a penetrare dietro quelle mura dove prendono a vivere — se pur di vita sonnambolica — gli esseri spettrali, la cui unica funzione sembra essere quella di accusarsi a vicenda e di ripetere e rivivere, per così dire, la propria vita fino all'ora dell'ago-

<sup>56</sup> Per questo atteggiamento prepierandelliano si può vedere alcuni cenni in M. Gabrieli, *Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia*, Napoli, AION VII, 1964, pp. 33-34 e P. Fraenkel, *Strindbergs dramatiska fantasi i Spöksonaten*, Universitetsförlaget 1966, p. 56.

<sup>57</sup> « Spaventosamente complicata » (« fasligt invecklat ») la definisce un personaggio nella *Sonata degli spettri* (B p. 1138).

gnato risveglio, cioè della fine<sup>58</sup>. Soprattutto nella *Sonata degli Spettri* la linea regressiva dello svolgimento — ché a stento si può qui parlare di azione drammatica — culmina e acquista spessore solo nel banchetto spettrale, nello smascheramento di tutti i personaggi, che da anni si ripete invariato quasi macabro rituale della degradazione umana. Sul piano realistico la ben nota caricatura strindberghiana è spinta fino al mostruoso e al grottesco; sul piano fantastico l'esasperazione del contrasto illusione-realtà non di rado scade nel meccanico e ripetitivo. Sicché anche quel simulacro di speranza in un riscatto finale, che nemmeno in questi drammi sembra mai del tutto obliterato, vi si avverte sempre più come inerte elemento sentimentale, coreografia escatologica, che come operante fattore funzionale della situazione drammatica.

\* \* \*

Quanto fin qui ho detto della drammaturgia di Strindberg può sembrare una sin troppo insistita accentuazione di certe costanti negative della sua arte. Tutt'altra, si sa, è invece l'impressione che dei drammi strindberghiani riceve lo spettatore. Non è una novità che Strindberg sulla scena è teatrale, anzi teatralissimo.

Apparentemente nulla sembra più efficace di quel dialogo — p. es. in *Contessina Giulia* — agile e incisivo, arieggiante la foga del parlato coi suoi pleonasmi e idiomatismi, col suo fraseggio a doppio fondo, le sue finte e le sue audacie, i suoi scatti e le sue reticenze, e i suoi repentini sbalzi di

<sup>58</sup> Al suo traduttore tedesco E. Schering, Strindberg scrisse di aver qui per la prima volta (specialmente durante l'elaborazione della *Sonata degli Spettri*) penetrato « Das Ding an Sich » [in senso schopenhaueriano s'intende], il mondo « senza bende sugli occhi », quel « mondo della follia e dell'illusione » che il Maestro già tanti anni avanti gli aveva svelato (27 marzo 1907, B p. 1133). Sorprende leggere in Lamm (*A. Strindberg*, cit. p. 398) l'affermazione che Strindberg non abbia qui inteso presentarci dei mostri (missfoster) — anche perché quest'affermazione contrasta con le esplicite parole dell'autore del dramma.

registro. Ma quanto è qui vivo e vitale: da una parte cioè la romantico-cinica scena di seduzione<sup>59</sup> del dongiovanni da strapazzo che trionfa grazie alla propria abiezione; dall'altra il rimescolio delle frementi passioni in Giulia, lacerata fra l'amore e l'odio<sup>60</sup> — è certo il risultato non delle elucubrazioni sull'associazionismo psicologico, esposte dall'autore nella prefazione, bensì del suo intuito artistico. Il resto, cioè la discussione sull'ascesa e discesa sociale, la « lotta dei cervelli » affidata a fattori deterministici a un tempo e imponderabili, il potere della suggestione ecc. — in una parola: l'armamentario scienziato, si scopre, a un più attento esame — greve e artificioso tecnicismo.

Così tra il patetico e l'orripilante, ben al di qua della dimensione eroica (che si avverte sulla scena solo quando vi si avverte l'ombra del fato), oscillano, come ho già detto, gli altri due maggiori drammi naturalisti: *Padre e Creditori*. Il primo per l'incongruenza psicologica d'un personaggio come il Capitano<sup>61</sup>: superuomo, nelle pose e nelle parole, di fronte

<sup>59</sup> Non a caso il mito romantico dell'Italia, che campeggia al centro dell'evento drammatico, è uno dei principali mezzi cui ricorre Jean prima per compiere l'opera di seduzione, poi, vista impossibile la fuga con la Contessina, per spogliare quel mito d'ogni incanto e spingere Giulia al suicidio (*B* pp. 753, 760, 761, 766 e passim).

<sup>60</sup> Efficace soprattutto negli scoppi parossistici vibranti di echi eddico-nibelungici e affidati alla sinistra malia del ritmo martellante: « ...jag tror jag skulle kunna dricka ur din huvudskål, jag skulle vilja bada mina fötter i din bröstorg och jag skulle kunna äta ditt hjärta helstekt! » (io credo che sarei capace di bere dal tuo cranio; io vorrei bagnare i miei piedi nel sangue del tuo petto; io sarei capace di mangiare il tuo cuore arrostito!; *B*, p. 765).

<sup>61</sup> « Der är som att gå in i buren till tigrarna » — dice egli alludendo alla moglie Laura e alle sue alleate in famiglia, già all'inizio dello spettacolo — « och höll jag inte mina järn röda under näsan på dem, så skulle de riva ner mig vilken stund som helst » (*B*, p. 578; « È come entrare nella gabbia delle tigri, e se non gli tenessi sotto il naso i miei ferri roventi, mi farebbero a pezzi da un momento all'altro ». E più tardi al medico: « Det är just detta som är faran att de äro omedvetna om sin instinktiva skurkaktighet » (*B*, p. 595. Proprio questo è il guaio, che [le donne] non sanno d'essere delle istintive criminali). Finalmente, in piena crisi psico-

alla moglie — di cui ben conosce la perfidia — ma del tutto privo di senno e volontà, per non dire di vero affetto per la figlia; il secondo, per la raffinata tortura psichica cui il superuomo Gustavo sottopone, in nome d'una vendetta, l'abulico Adolfo.

Senza ombra di problematica sociale, nudo rettilineo allucinante, quasi kafkiana tortura, « l'assassinio psichico » è qui basato su fosche e selvagge credenze primitive: il vampirismo, il cannibalismo, la stregoneria. Privata di vita autonoma, infatti, l'eroina del dramma Tecla ha parassiteggiato tutta la vita sul primo e sul secondo marito: su Gustavo come su Adolfo. E il primo arriva ora, inatteso, a vendicarsi delle umiliazioni subite dalla exmoglie e, incomprendibilmente, anche del secondo marito! Nella sua schematica asciuttezza il dramma si concentra tutto su questo unico punto: sulla raffinata tortura psichica che, come dice Adolfo, ricorda quella d'un martire della fede dipinto da un maestro italiano<sup>62</sup>.

patica, a Laura: « Du kunde hypnotisera mig vaken, så att jag varken såg eller hörde, utan bara lydde; du kunde ge mig en rå potatis och inbilla mig att det var en persika » (*B*, p. 600; « Sapevi ipnotizzarmi da sveglio, e io non vedevo e non sentivo; obbedivo soltanto; mi davi una patata cruda e mi facevi credere ch'era una pesca ») — per finire nella camicia di forza prendendosela con la mitica Omfale disarmatrice di Ercole: « Den råa styrkan har fallit för den lömska svagheten » — (*B* p. 610; « la perfida debolezza ha sconfitto la forza bruta »). Dove non si può non rilevare tutto il grottesco del paragone perché, nell'intero dramma, nulla è più estraneo al carattere del Capitano delle due leggendarie virtù di Ercole: la forza e la generosità.

A proposito poi dei tentati paragoni fra il Capitano e lo shakespeariano Lear, credo si debba ancora una volta dire che il vecchio re, stolto e puerile, all'inizio del dramma — forse, come è stato detto, perché tale era la sua figura nell'antica leggenda — ben diversamente dal personaggio strindberghiano, è lentamente ma definitivamente rigenerato proprio dalla follia in cui lo ha precipitato la disumana ingratitudine delle due maggiori figlie.

<sup>62</sup> *August Strindbergs dramer*, ed. Smedmark, cit. III p. 396. Si tratta del « martirio di Sant'Erasmo (cui il carnefice estrae le viscere via via arrotolandole su un arganello) dovuto al pennello non d'un « maestro italiano » bensì dell'italianizzato Poussin (che Strindberg aveva probabilmente visto in Vaticano nel 1884).

La totale assenza di valori etici, mentre esaspera qui ancor più che in *Padre*, la ferocia degli istinti, dà maggiore risalto all'artificiosità dei procedimenti. I personaggi strindberghiani appaiono sempre più in balia di incontrollabili forze occulte che nessuna etichetta scienziata serve a chiarificare. E si comprende dunque come, dopo la crisi mistica di finesecolo, la superstiziosa demonizzazione dell'esistenza dominata tutta da tali forze, ulteriormente aggravata nei drammi l'uso e l'abuso dei mezzi esteriori.

Affermata l'irrealtà del reale, annullati i concetti di tempo e spazio, vanificata l'unità stessa dell'io; distrutti cioè a un tempo personaggi e azione, le situazioni drammatiche non potevano reggersi che a forza di enfatiche contrapposizioni fra il razionale e l'assurdo, fra l'essere e il parere, fra il divino e il diabolico. Tutto così si fa ambiguo, si smembra, si ricompone, si permuta: all'ossessione del peccato che genera incubi e succubi s'alterna il fuoco fatuo della speranza nell'impossibile, agli slanci verso il trascendente il trascinarsi nella grottesca minuteria delle materialità swedenborghiane, alle umiliazioni le ribellioni, alla razionalità la follia. Manca a questo mondo strindberghiano quell'equilibrio fra l'intelletto e il sentimento, che è il nucleo stesso di qualsiasi significativa visione dell'essere. Di qui le continue cadute di tono che viziano anche le schiette situazioni drammatiche.

Mi limiterò a un ristretto numero d'esempi per indicare un carattere costitutivo dell'arte strindberghiana.

Si prenda anzitutto lo Sconosciuto di *Sulla via di Damasco*. Nella stessa scena, anzi nella stessa pagina, nello stesso contesto, egli appare insieme identico e diverso, credente e miscredente, realistico e visionario, pio e satanico:

La Signora: Perché ha abbandonato moglie e figli?

Lo Sconosciuto: Magari lo sapessi! — Magari sapessi perché esisto, perché son qui, dove devo andare, cosa devo fare. — Non crede Lei che già qui sulla terra esistono degli esseri dannati?<sup>63</sup>...

<sup>63</sup> Più tardi (*Sulla via di Damasco* II, SS, p. 225) dirà: « — Dove sono? Dove sono stato? È primavera, inverno o estate? In che secolo vivo e in che spazio cosmico? Sono un bambino o un vecchio,

Malgrado la mia innata ipocondria, non ho mia potuto prender nulla sul serio, neppure i miei più grandi dolori, e ci sono momenti in cui dubito che la vita sia più reale delle mie fantasie poetiche... La vita che prima mi sembrava priva di significato, ha ora un senso, e dove prima non vedevo che il caso, scopro ora un disegno. — Perciò quando ieri l'ho incontrata, ho pensato che fosse inviata a salvarmi o a perdermi<sup>64</sup>...

Si dirà che qui parla un'anima in preda allo smarrimento e al disordine psichico, profondamente travagliata dal dubbio religioso. Può darsi.

Prendiamo allora altri esempi da altri drammi dove il tragico strindberghiano non s'identifica affatto, per intendersi, né al leopardiano *tedium vitae* né al cieco schopenhaueriano « Wille zum Leben », ma è individuabile tanto nella pura irrazionalità dell'essere, quanto nelle trite meschinerie della vita quotidiana. Senza differenza.

Alice di *Danza macabra*, dopo averci fatto assistere alla commiserevole tregenda cui è ridotta la sua vita coniugale col Capitano<sup>65</sup> cinicamente sentenza sul proprio odio-amore per lui:

un uomo o una donna, un dio o un diavolo?... » (« Var är jag? Var har jag varit? Är det vår, vinter eller sommar? I vilket århundrade lever jag och i vilken världsrymd? Är jag barn eller gubbe, man eller kvinna, en gud eller en djävul? — »).

<sup>64</sup> (B, p. 945 — *Damen*: Varför gick ni bort från hustru och barnen? *Den Okände*: Om jag visste det! — Om jag över huvud visste varför jag finnes till, varför jag står här, vart jag skall gå, vad jag skall göra. — Tror ni, att det finnes fördömda redan här i livet?...

Oaktat min medfödda tungsinthet har jag aldrig kunnat taga något riktigt allvarligt och icke ens mina egna stora sorger, och det finns ögonblick, då jag betvivlar att livet har mer verklighet än mina dikter...

Livet, som förr var ett stort nonsens, har fått mening, och jag märker en avsikt, där jag förr endast såg slumpen. — När jag sålunda mötte er i går, fick jag den idén, att ni var sänd i min väg antingen för att rädda mig eller förgöra mig).

<sup>65</sup> Una variazione dello strindberghiano vampiro, che M. Lamm (*August Strindberg*, cit., p. 308) trova « una delle più grandi creazioni di Strindberg », mentre a me sembra un puro velleitario, molto più grottesco e meschino che maligno. (« Un beone, un fan-

È l'odio più irrazionale, senza motivo, senza scopo, ma anche senza fine. E sai perché lui ha paura della morte? Perché ha paura che io mi risposi.

*Kurt*: Allora è segno che ti ama!

*Alice*: Probabile. Ma questo non gli impedisce affatto di odiarmi!

*Kurt* (come fra sé): Questo è l'odio-amore e viene dall'abisso!<sup>66</sup>.

*L'avvocato del Sogno*, che durante la lunga pratica professionale ha il viso segnato e lo spirito provato da tutti i rancori le amarezze e gli odi della convivenza coniugale, dichiara alla divina figlia d'Indra che nessuno dei litiganti ha mai saputo spiegargli le cause di quella tragedia: « Sì, certo, una volta — si trattava di una foglia d'insalata, un'altra d'una parola, per lo più di nulla »<sup>67</sup>.

O ancora, l'innocente fanciulla della *Sonata degli spettri* addita agli occhi dell'ingenuo *Studente*, che la vorrebbe far sua, le tremende prove della vita coniugale destinate a por fine al loro amore: — sopportare in casa la cuoca-vampiro che l'affama somministrandole quotidianamente acqua colorata invece di nutriente estratto di carne, e le avvelena con la propria maligna negligenza la vita:

Spazzare dove ha spazzato lei, spolverare dove ha spolverato lei, accendere il fuoco nel camino dopo di lei, perché lei si limita ad accatastarvi la legna! Badare alla valvola dell'aria, asciugare i bicchieri, riapparecchiare la tavola, stappare le bottiglie, aprire le finestre per cambiare l'aria, rifare il mio letto...<sup>68</sup>.

farone, un frottolone » « En dryckeshjälte, en storskrytare, en storljugare » — molto più giustamente, mi pare, attenendosi alla realtà del dramma, lo definisce Alice — *B*, p. 1029).

<sup>66</sup> (*B*, p. 1017 — Det är det mest oresonliga hat, utan grund, utan ändamål, men också utan slut. Och tänk dig, varför han mest fruktar döden? Han är rädd jag skall gifta om mig.

*Kurt*: Då älskar han dig!

*Alice*: Sannolikt! Men det hindrar icke, att han hatar mig

*Kurt* (liksom för sig själv): Det kallas kärlekshatet och är från avgrunden!...).

<sup>67</sup> (*B*, p. 1064 — En gång — ja, det rörde sig visst om en grönsallad, en annan gång om ett ord, mestadels om ingenting »

<sup>68</sup> (*B*, p. 1155 — Att sopa efter henne, att damma efter henne, och att göra eld i kakelugnen efter henne, hon bara lägger in veden! Att passa spjällen, att torka glasen, duka om bordet, dra upp

### *La Madre confessa al Padre nel Sogno:*

Ci siamo tormentati a vicenda. Perché? Non sappiamo! Non siamo riusciti ad altro...<sup>69</sup>; ... Ah questa vita; se compi una nobile azione, c'è sempre qualcuno che la trova turpe... se fai del bene a questo, fai del male a quello... Ah, questa vita!<sup>70</sup>.

*L'ufficiale* finalmente fa suo, ripetendolo, il solenne detto biblico: « Ogni gioia della vita si sconta con il doppio di sofferenza »<sup>71</sup>.

Così nella *Sonata degli spettri* assurgono a strumenti del fato tanto il vampiresco *Hummel*, la cui vita sino allo smascheramento finale e al suicidio si scopre essere un'unica sequela di crimini e di frodi, quanto la demente *Mummia* che ripete i suoni e il linguaggio del pappagallo; tanto il morto *Console* che nella sua infinita vanità esce di casa a vedere se la bandiera è a mezz'asta e se il funerale preparato è in tutto degno di lui, quanto la cuoca-vampiro cui s'è già accennato; e — sul piano scenografico — l'apparizione finale della böckliniana *Isola dei morti* e la lieve smorzata musica, dolcemente triste<sup>72</sup> che accompagnano l'estremo pietoso addio dello *Studente* alla fanciulla: — « Povera piccola creatura, creatura di questo mondo di illusioni, di colpe, di sofferenze e di morte; questo mondo degli eterni mutamenti dei disinganni e del dolore! »<sup>73</sup>.

buteljerna, öppna fönstren och vädra, bädda om min säng...). Mi par superfluo discutere sull'indebita intrusione dei fatti autobiografici nei drammi di Strindberg, sui quali recentemente si sono ancora una volta fermati alcuni critici (S. Delblanc, in *Drama och Teater*, ed. E. Törnqvist, Stockholm 1968, p. 93).

<sup>69</sup> (*B*, p. 1055 — vi har plågat varann; varför? Det vet vi intel Vi kunna icke annat!).

<sup>70</sup> (*B*, p. 1057 — Hu, detta livet! När man handlar vackert, så finns alltid någon för vilken det är fult... gör man en gott, gör man en annan ont. Hu, detta livet!).

<sup>71</sup> (*B*, p. 1054 — Varje fröjd i livet får betalas med dubbla värdet sorg »).

<sup>72</sup> (...svag musik, stilla, angenämt sorgsen höres utifrån ön).

<sup>73</sup> (Du stackars lilla barn, barn av denna villornas, skuldens, lidandets och dödens värld; den eviga växlingens, missräkningarnas och smärtans värld!).

Non diversamente in *Sulla via di Damasco* il tragico rischia continuamente di scivolare nel grottesco a causa della inconsistente antitesi fra la hybris e la meschinità dello *Sconosciuto*, pronto a salire sul Sinai per misurarsi faccia a faccia con l'Eterno eppur tremante davanti a un conto d'albergo<sup>74</sup>; sedicente prometeico liberatore degli esseri umani da ogni sorta di schiavitù<sup>75</sup> eppur superstizioso come una donnicciola<sup>76</sup>.

Anche altrove p. es. nel dramma intimo *Temporale* la caduta di tono, ovunque ricorrente, è involontaria causa del grottesco. « La mia vecchia — esclama un personaggio — sta per diventar cieca, eppure non vuole operarsi! Che c'è da vedere? — dice lei — e a volte vorrebbe essere anche sorda »<sup>77</sup>. Sono, queste, battute non da tragedia, ma da Achille Campanile o da Jerome K. Jerome. Si comprende bene l'ascetico disprezzo del mondo, l'orrore di fronte a certi aspetti crudeli e assurdi della vita; ma ciò che in Strindberg, qui come altrove, vanifica quel disprezzo e quell'orrore sono, malgrado la sua abilità teatrale, proprio l'assenza delle parole magiche della grande arte, che non si dimenticano più e che fanno dimenticare anche le battute inartistiche.

Farò per concludere un ultimo esempio tratto dal *Sogno*, il dramma in cui più in alto si leva l'ispirazione poetico-speculativa dell'autore, ansioso di esprimere la fal-

<sup>74</sup> (B, p. 982) « Det är sant, jag kan darra inför en obetald räkning, men för att stiga på Sinai och möta med den Evige skulle jag ej betäcka mitt ansikte! ».

<sup>75</sup> (B, p. 947 e *passim*).

<sup>76</sup> (B, pp. 966-967). La semidelirante superstizione dello *Sconosciuto* che demonizza tutti i fenomeni della realtà non è poi tanto diversa da quella già sottesa nelle parole del protagonista di *Padre* sulla infedeltà coniugale (B, p. 597 — « È strano, ma appunto perciò il primo caso [la fedeltà] non si può dimostrare, il contrario sì... » — « underligt är det, men det är väl därför att det förra fallet ej ka bevisas, endast det senare »).

<sup>77</sup> SS, p. 18 (« min gumma håller på att bli blind, men vill inte opereras! Det är ingenting att se på, säger hon, och hon önskar sig ibland vara döv med! »).

lacia delle illusioni e la disperata nostalgia di un ideale mondo di perfezione. Anche qui, come s'è visto, il dialogo sciolto eppure sostenuto, ritmato da pause riflessive, minaccia continuamente di cadere nel trito e nel banale. Siamo nell'incantato « castello che cresce » come i fiori e la divina figlia d'*Indra* chiede al *Vetraio*: « Perché i fiori crescono dalla sporcizia? »

*Vetraio*: Perché non amano la sporcizia, e si affrettano più che possono a crescere verso la luce, per sbocciare e morire! »<sup>78</sup>.

La risposta sarà ortodossamente schopenhaueriana, ma è di quelle che lasciano delusi. Istantaneamente si pensa a quali espressioni trova in un vero poeta, p. es. in un Leopardi, il motivo delle illusioni perennemente vagheggiate e dalla realtà distrutte.

Così l'*Attacchino* che ha finalmente visto avverarsi il modesto ma sincero sogno della sua vita; di possedere cioè un retino da pesca verde, esclama: — « il retino è bello, non c'è che dire, ma non come me l'ero immaginato »...<sup>79</sup>.

Il *Cieco* chiede qui a un bambino: « Perché mai piange l'uomo quando è sopraffatto dalla tristezza? »

— Perché ogni tanto le pupille devono essere lavate per veder meglio »<sup>80</sup>.

L'alato senso metaforico e le consuete parole si urtano qui ancora una volta escludendosi a vicenda, come nel precedente esempio la dimessa prosaicità dell'immagine scivola nell'apologo puerile formalmente incapace di illustrare la sottesa esperienza umana<sup>81</sup>.

<sup>78</sup>(B, p. 1054 — « varför växer blommorna upp ur smuts? — *Glasmästaren*: Därför att de icke trivas i smutsen, skynda de så fort de kunna upp i ljuset, för att blomma och dö! »).

<sup>79</sup> (B, p. 1061 — ... « håven var nog så bra, men inte så som jag hade tänkt mig... »).

<sup>80</sup> (B, p. 1079 — « Varför gråter människan när hon är ledsen?... — därför att ögonglasen skola tvättas ibland för att man skall se klarare!... »).

<sup>81</sup> Chi non pensa, per contrasto, alle sublimi parole del coro dello *Agamemnone* eschileo? (« ... sapere è soffrire » ... ecc. in M. Valgimigli, *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze 1964, p. 43, strofe 3).

Mi fermo qui, ma gli esempi potrebbero continuare.

Altrove, come ho accennato, è la forza del migliore Strindberg: nel realismo agile e incisivo del narratore sensuoso e concreto, torrenziale e sussultorio, non certo esente dai difetti rilevati nei drammi, ma capace di fonderli e obliterarli in una forma se non inconsueta certo unitaria e organica.

Ma per studiare tutto ciò occorre altro particolare e particolareggiato discorso critico.

ISELIN MARIA GABRIELI

#### PROBLÈMES THÉORIQUES DE LA DESCRIPTION \*

« Et les descriptions! » — écrivait André Breton en 1923 dans le premier *Manifeste du surréalisme* — « Rien n'est comparable au néant de celles-ci », et il proposait de les abolir toutes.

André Breton n'a pas été bon prophète. Aujourd'hui en effet la description est le mode privilégié de l'écriture (ou il l'était encore hier) et le problème de la description commence à être aussi l'intérêt dominant de la critique.

S'il est vrai que « toute théorie peut être vue comme le symptôme d'un trouble qui la soutend » (E. MELANDRI, *La linea e il circolo*, Mulino, Bologna 1968), l'intérêt tout récent que la critique littéraire et la narratologie portent aux problèmes de la description vient de très loin. Il nous faut remonter à la conscience malheureuse d'une impossibilité de la description innocente dont nous ont parlé avec désespoir des auteurs comme Rilke, Hofmannsthal, Proust, Sartre et bien d'autres encore. Il ne me paraît pas inutile de voir de près où en était arrivé cette conscience déjà au début du siècle. J'ai choisi un passage de Rilke. J'ai l'impression que mieux que *Ein Brief* (1902), mieux que les pages, pourtant très belles, où Proust essaie de nous décrire Mme de Guermantes quand Marcel la voit pour la première fois dans l'église de Combray, mieux que la *Nausée* de Sartre, ce passage de Rilke représente de façon tragique l'horreur de la description impossible et en dénonce le rapport étroit avec un manque, un trou noir

\* On aimerait proposer cet essai comme document de travail pour la Vème conférence des scandinavistes italiens, qui aura lieu à Naples en 1980.



qui sépare désormais pour toujours l'artiste de la réalité et qui l'oblige à mettre en doute sa possibilité de parler des choses et des hommes.

Ich habe niemals gewagt, von ihm eine Zeitung zu kaufen. Ich bin nicht sicher, daß er wirklich immer einige Nummern bei sich hat, wenn er sich außen am Luxembourg-Garten langsam hin und zurück schiebt den ganzen Abend lang. Er kehrt dem Gitter den Rücken, und seine Hand streift den Steinrand, auf dem die Stäbe aufstehen. Er macht sich so flach, daß täglich viele vorübergehen, die ihn nie gesehen haben. Zwar hat er noch einen Rest von Stimme in sich und mahnt; aber das ist nicht anders als ein Geräusch in einer Lampe oder im Ofen oder wenn es in eigentümlichen Abständen in einer Grotte tropft. Und die Welt ist so eingerichtet, daß es Menschen gibt, die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen, wenn er, lautloser als alles, was sich bewegt, weiterrückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit.

Wie unrecht hatte ich, ungern hinzusehen. Ich schäme mich aufzuschreiben, daß ich oft in seiner Nähe den Schritt der andern annahm, als wüßte ich nicht um ihn. Dann hörte ich es in ihm » La Presse « sagen und gleich darauf noch einmal und ein drittes Mal in raschen Zwischenräumen. Und die Leute neben mir sahen sich um und suchten die Stimme. Nur ich tat eiliger als alle, als wäre mir nichts aufgefallen, als wäre ich innen überaus beschäftigt.

Und ich war es in der Tat. Ich war beschäftigt, ihn mir vorzustellen, ich unternahm die Arbeit, ihn einzubilden, und der Schweiß trat mir aus vor Anstrengung. Denn ich mußte ihn machen, wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind, keine Bestandteile; der ganz und gar innen zu leisten ist. Ich weiß jetzt, daß es mir ein wenig half, an die vielen abgenommenen Christusse aus streifigem Elfenbein zu denken, die bei allen Althändlern herumliegen. Der Gedanke an irgendeine Pietà trat vor und ab —: dies alles wahrscheinlich nur, um eine gewisse Neigung hervorzurufen, in der sein langes Gesicht sich hielt, und den trostlosen Bartnachwuchs im Wangenschatten und die endgültig schmerzvolle Blindheit seines verschlossenen Ausdrucks, der schräg aufwärts gehalten war. Aber es war außerdem so vieles, was zu ihm gehörte; denn dies begriff ich schon damals, daß nichts an ihm nebensächlich sei: nicht die Art, wie der Rock oder der Mantel, hinten abstehend, überall den Kragen sehen ließ, diesen niedrigen Kragen, der in einem großen Bogen um den gestreckten, nischigen Hals stand, ohne ihn zu berühren;

nicht die grünlich-schwarze Krawatte, die weit um das Ganze herumgeschnallt war; und ganz besonders nicht der Hut, ein alter, hochgewölbter, steifer Filzhut, den er trug, wie alle Blinden ihre Hüte tragen: ohne Bezug zu den Zeilen des Gesichts, ohne die Möglichkeit, aus diesem Hinzukommenden und sich selbst eine neue äußere Einheit zu bilden; nicht anders als irgend-einen verabredeten fremden Gegenstand. In meiner Feigheit, nicht hinzusehen, brachte ich es so weit, daß das Bild dieses Mannes sich schließlich oft auch ohne Anlaß stark und schmerzhaft in mir zusammenzog zu so hartem Elend, daß ich mich, davon bedrängt, entschloß, die zunehmende Fertigkeit meiner Einbildung durch die auswärtige Tatsache einzuschüchtern und aufzuheben. Es war gegen Abend. Ich nahm mir vor, sofort aufmerksam an ihm vorbeizugehen.

Nun muß man wissen: es ging auf den Frühling zu. Der Tagwind hatte sich gelegt, die Gassen waren lang und befriedigt; an ihrem Ausgang schimmerten Häuser, neu wie frische Bruchstellen eines weißen Metalls. Aber es war ein Metall, das einen überraschte durch seine Leichtigkeit. In den breiten, fortlaufenden Straßen zogen viele Leute durcheinander, fast ohne die Wagen zu fürchten, die selten waren. Es mußte ein Sonntag sein. Die Turmaufsätze von Saint-Sulpice zeigten sich heiter und unerwartet hoch in der Windstille, und durch die schmalen, beinah römischen Gassen sah man unwillkürlich hinaus in die Jahreszeit. Im Garten und davor war so viel Bewegung von Menschen, daß ich ihn nicht gleich sah. Oder erkannte ich ihn zuerst nicht zwischen der Menge durch?

Ich wußte sofort, daß meine Vorstellung wertlos war. Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegenheit seines Elends übertraf meine Mittel. Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt noch das Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs. Möglicherweise hatte er Erinnerungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte. Ich war stehengeblieben, und während ich das alles fast gleichzeitig sah, fühlte ich, daß er einen anderen Hut hatte und eine ohne Zweifel sonntägliche Halsbinde; sie war schräg in gelben und violetten Vierecken gemustert, und was den Hut angeht, so war es ein billiger neuer Strohhut mit einem grünen Band. Es liegt natürlich nichts an diesen Farben, und es ist kleinlich, daß ich sie behalten habe. Ich will nur sagen, daß sie an ihm waren wie das Weicheste auf eines Vogels Unterseite. Er selbst

hatte keine Lust daran, und wer von allen (ich sah mich um) durfte meinen, dieser Staat wäre um seinetwillen?

Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so bist du also. Es gibt Beweise für deine Existenz. Ich habe sie alle vergessen und habe keinen je verlangt, denn welche ungeheuere Verpflichtung läge in deiner Gewißheit. Und doch, nun wird mir's gezeigt. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen. Daß wir doch lernten, vor allem aushalten und nicht urteilen. Welche sind die schweren Dinge? Welche die gnädigen? Du allein weißt es.

Si on parcourt les étapes de ce texte on se rend compte qu'il nous parle de quatre moments douloureux de l'expérience de la description:

1. La tentative de décrire, de représenter le viellard qui vend *La Presse*.

2. Le retour à la réalité pour y confronter la représentation.

3. L'échec de la représentation: Malte ne reconnaît même pas l'homme réel dont il a créé en lui-même l'image. Les raisons de cet échec sont doubles: a) il n'a pas su choisir les détails, il ne peut pas savoir ce qui est nécessaire et ce qui est contingent; b) l'homme a changé, Heidegger dira: l'être ici de la chose (*Dasein*) n'est pas l'image abstraite de la chose, mais la chose dans son être ici, maintenant. Malte a eu besoin, avant de nous décrire l'homme qu'il est retourné voir, de s'arrêter pour nous dire que c'était le printemps, pour nous donner les coordonnées spatio-temporelles qui seules lui permettent de 'situer' sa description.

4. L'invocation à Dieu, comme absence, responsable de cet échec. Dieu seul connaît ce qu'il a créé, lui seul peut donc décrire.

Cette évolution, de l'homme réel à la description objective, à la description subjective, au retour à l'homme réel et à la conscience de l'échec de la description et de son impossibilité, est liée à l'existence ou pour mieux dire à la non-existence, à la mort de Dieu.

Si Dieu n'existe pas, non seulement les bases de la connaissance sont bouleversées, mais personne ne garantit

plus la vérité de la description. Ce n'est pas un hasard si l'image de l'artiste reste encore pour Flaubert celle d'un Dieu qui crée le monde et le regarde ou celle de Saint Julien qui monte au ciel dans les bras de Jésus Christ. Joyce dira, avec ironie, qu'il s'agit d'un Dieu indifférent, qui regarde ce qui se passe dans son univers en se nettoyant les ongles. Ce n'est pas un hasard non plus si seulement après le succès du Nouveau Roman la critique semble s'être rendue compte du problème de la description. Celle-ci a pris alors définitivement sa place au centre de l'intérêt critique. Le théoricien le plus intelligent de ce problème s'appelle Jean Ricardou, critique du Nouveau Roman et nouveau romancier lui-même (à vrai dire Ricardou se considère plutôt comme le porte-parole de cette nouvelle école qu'il appelle Nouveau Nouveau Roman. L'opposition description/narration disparaît dans le processus même de l'écriture. Le roman n'est plus « l'écriture d'une aventure » mais « l'aventure d'une écriture »).

Pour expliquer ce retard d'attention de la critique pour les problèmes de la description (je ne parle pas bien entendu de la critique académique qui, elle, s'est toujours occupée de la description; pour en donner la plupart du temps des jugements de valeur du type: ah! la beauté de ce paysage, on dirait que l'Auteur nous transporte au milieu de la nature etc. etc.; ou, dans le meilleur des cas, pour en étudier les aspects stylistiques et topologiques) il nous faut, je crois, suivre très brièvement les chemins de la critique au XX<sup>ème</sup> siècle. L'illusion qui domine est l'illusion réaliste. La description est considérée un élément tout à fait naturel du genre narratif par excellence, le roman. Bien sûr Valéry a des doutes, mais Valéry déteste le roman et n'est pas un critique attiré. La description, qui est encore *ancilla narrationis* pour Genette (*Figures II* et même *Figures III*, bien que l'objet de l'analyse soit la *Recherche* de Proust), n'a pas eu la chance d'attirer l'attention des formalistes russes qui constituent, avec Propp, l'influence la plus féconde sur la critique occidentale. La *Morphologie du conte* de Propp, qui a paru en 1928 mais n'est entrée dans la critique occidentale

qu'à la fin des années cinquante, a profondément modifié les idées et la méthodologie critique. Avec Propp, l'oubli de la description trouve une confirmation théorique. Dans son analyse des fables de magie russes, Propp lui assigne une place toute secondaire. Son intérêt est au mieux historique. Propp consacre au contraire toute son attention à la composition du récit, c'est-à-dire à l'analyse des fonctions, du faire, des actions des personnages indispensables à la progression du récit. Quant au reste, milieu et caractérisation des personnages, tout cela rentre dans le rang des variables, peu intéressantes pour la constitution d'une morphologie du conte. Propp avait tout à fait raison, de son point de vue, qui était celui d'arriver, par une série d'abstractions, à la définition d'un modèle, capable d'organiser du point de vue scientifique un matériel immense et très difficile à ordonner. D'ailleurs, le modèle de l'analyse de Propp est celui de l'analyse propositionnelle. Comme dans la phrase il y a deux éléments primaires: le sujet et le prédicat, le récit a deux éléments qu'il faut prendre en considération: les « *dramatis personae* », les personnages, définis par leur sphère d'action, et les fonctions, définies par leur nécessité dans l'évolution du récit.

Sur la base de Propp, toute analyse du récit se voudra dès lors une logique des actions et une syntaxe des personnages. Brémond, Todorov, Greimas de la *Sémantique Structurale*, chacun selon le *corpus* qu'il a choisi d'étudier, avancent dans la même direction.

Pourtant, Ferdinand De Saussure, dans ses notes, hélas inédites, s'était posé le problème du texte littéraire avec moins de réduction. Il ne privilégiait pas les motifs, qu'on peut rapprocher des fonctions de Propp, et il définissait les personnages comme le résultat d'une combinatoire d'éléments, parmi lesquelles on peut retrouver les actions (leurs fonctions), mais sans aucune prééminence hiérarchique. Malheureusement, les notes de Saussure sur les légendes ont dû attendre la patience d'Avallé, qui en a publié une partie dans *Strumenti Critici*, 19 (1972) et dans un cours universitaire, publié à Turin chez Giappichelli en 1973, sur l'ontologie du signe chez Saussure. Non seulement Avallé a

reporté ces textes à la lumière, il les a interprétés et leur a rendu toute leur importance méthodologique. Mais il était trop tard pour que la nouvelle critique puisse changer sa route. Dans le numéro 8 de *Communications* (paru en 1966), où l'analyse du récit célèbre ses fastes, on trouvait pourtant déjà, dans l'*Introduction* de Roland Barthes, toujours attentif au fait littéraire et moins préoccupé que ses collègues de théorisation, une attention aux problèmes de la description qu'il vaut la peine d'approfondir.

Barthes, comme Propp, distingue dans tout texte deux niveaux, celui de l'histoire (suite des événements qui font progresser le récit, l'ensemble donc des fonctions de Propp) et celui du discours (la façon dont les événements sont racontés dans un récit spécifique). Mais il lui suffisait de songer à n'importe quel texte avec quelque prétention à la littérarité pour s'apercevoir que les fonctions, telles que Propp les définit, ne suffisent pas à rendre compte de la structure du récit. Au niveau même de l'histoire, le domaine du faire ne peut pas être totalement séparé du domaine de l'être. Barthes ajouta donc aux fonctions de Propp, qu'il appelle fonctions distributionnelles, des fonctions dites intégratives: les informants et les indices. Ces fonctions n'appartiennent plus au domaine du faire mais à celui de l'être et entrent pour la première fois, légitimées bien qu'encore anonymes, dans l'analyse du récit où le faire jouit, comme on l'a vu, d'un statut privilégié. Il serait intéressant d'ailleurs d'essayer de comprendre pourquoi le faire a pris si féroce-ment le dessus au détriment de l'être non seulement dans l'analyse du récit.

Les informants (les célèbres ouvertures de Balzac: *Au commencement de l'automne de l'année 1826 l'abbé Biroteau...*), les indices (Barthes analyse les fonctions des 4 téléphones de James Bond dans un roman de Fleming) ne sont plus oubliés mais encore pour Barthes les personnages sont ce qu'ils font: ils se définissent, comme Propp l'avait dit, par les fonctions qu'ils accomplissent. Greimas les appellera *actants*, son schéma actantiel nous parle d'un sujet, d'un objet, d'un destinataire et d'un destinataire, d'un adjuvant et d'un opposant. Personne ne nous dit s'il s'agit d'hom-

mes ou de femmes, quels sont leurs caractères physiques, quel est le milieu où ils vivent leurs aventures.

Tout cela n'a en effet aucune importance au niveau de la logique des actions à laquelle est clairement subordonnée la syntaxe des personnages. Seule la description peut en effet transformer les actants en acteurs. S'il est vrai, pour reprendre les exemples de Propp, que si le roi donne un aigle au héros, le grand-père donne un cheval à Suvčenko, le magicien donne un petit navire à Ivan, la fille du roi donne à Ivan un anneau magique on n'a pas des actions différentes mais une seule et même fonction: l'acquisition du moyen magique, toujours suivie par la fonction du déplacement, il faut aussi remarquer qu'il n'y a rien de commun entre un voyage dans les griffes d'un aigle, le pouvoir magique d'une bague, l'emploi d'un navire ou d'un cheval pour se déplacer. Chacun de ces motifs a son histoire, sa tradition narrative, sa source dans une vision cosmologique particulière. Une simple logique de succession des fonctions ne peut pas rendre compte de la richesse au niveau de l'imaginaire et de l'histoire littéraire de ces blocs de significations qui se manifestent dans la description (cf. C. SEGRE, s.v. *Tema*, Enciclopedia Einaudi, vol. à paraître).

Cette réduction à la logique des actions, qui permet la description formalisée du devenir du texte, était probablement indispensable pour débarasser le terrain d'une série de lieux communs inutiles. Dans n'importe quel texte critique pré-structuraliste, il ne manquait jamais le chapitre sur les personnages et sur le milieu. Il s'agissait d'habitude d'une répétition tautologique, avec quelque adjectif de trop, de ce que l'auteur avait dit, lui, avec beaucoup plus de raisons.

Pourtant, le problème de la description pose des interrogatifs, au niveau du récit mais pas seulement à ce niveau là, qui sont très intéressants. Il est lié aux problèmes, qui occupent la philosophie moderne au moins depuis Kant, des rapports du langage au réel, donc de la possibilité de la connaissance, qui passe par la possibilité de la dénomination. *Die Frage nach dem Ding* est le titre d'une série de conférences tenues par Heidegger à l'Université de Friburg

entre 1935 et 1936. Il s'agit d'un commentaire des textes de Kant où Kant s'était posé le problème de la connaissance. La critique littéraire, la narratologie semblent ignorer ce problème. Même en France, où les textes de Sartre à partir de *l'Être et le Néant* et de la *Nausée* ont nettement posé le problème de la dénomination et de la description, ces problèmes ne dépassent pas les barrières de la pensée philosophique. Au début de la *Nausée* ce journal « pour y voir clair », la tentative de décrire l'étui en carton qui contient une bouteille d'encre s'achève tout de suite: « Et bien, c'est un parallépipède rectangle — écrit Roquentin — il se détache sur... c'est idiot, il n'y a rien à en dire ».

S'il est vrai que toute description n'est que l'expansion d'une dénomination (HAMON, *Qu'est-ce qu'une description, Poétique* 16, 1972) l'impossibilité de la description dénonce la prise de conscience d'une crise de la connaissance. D'ailleurs on peut lire de la même façon l'obsession descriptive des grands réalistes et des naturalistes. Il y a, bien sûr, la nouveauté de la découverte d'un monde beaucoup plus riche que celui que la littérature s'était plu jusqu'à lors à représenter, mais il y a aussi un manque de confiance dans les possibilités cognitives de la dénomination. Les sophistes le savaient déjà qui parlaient de la description comme d'un substitut d'une définition impossible. Dans le Nouveau Roman la description est plutôt une *reductio ad absurdum*. A travers la pratique de la description, insistante, opaque, obsessionnelle, le Nouveau Roman ne prétend pas 'faire voir' les choses ('faire voir', comme 'faire vrai' sont les mots clé de la poétique réaliste et naturaliste), il cherche plutôt à révéler les mécanismes que le langage met en jeu pour parler des choses. Il dénonce la déformation, la dénaturation comme le dit Ricardou, que le langage fait subir systématiquement à la réalité. Comme le disait Blanchot, quand je prononce le mot 'femme' j'efface l'être qui est ici, devant moi: toute dénomination, comme toute description, est une généralisation et une abstraction.

Le retard théorique de la part de la critique pourrait alors indiquer une forme de défense, un refus de cette

crise: un reste de ce funeste humanisme dont nous souffrons encore tous.

En effet, pour que la description soit garantie par la réalité, ou si vous préférez, soit une garantie de réalité, il faut que dans une idéologie (en prenant le mot dans son sens sémiotique, je renvoie aux travaux de Lotman et de son école) entre le plan de l'expression et le plan du contenu on puisse établir une corrélation biunivoque et non arbitraire; que le lien entre les mots et les choses soit nécessaire, ce qui peut être garanti seulement par une métaphysique.

Dieu se fait garant de la dénomination, des noms qu'il faut donner aux choses et de la correspondance du mot à la chose.

C'est le cas du Moyen Age. Non seulement, mais dans l'opposition 'ce monde-ci' vs 'ce monde-là', le monde de l'IN manque d'organisation, est faux parce que dégradé, provisoire, fini.

La structure du monde médiéval peut avoir deux modèles. Pour le monde d'ici-bas l'IN représente la totalité de la positivité idéologique et l'EX est tout ce qui s'oppose à cette idéologie. C'est, comme le dit Segre, le monde de la *Chanson de Roland* où l'opposition IN vs EX est représentée de façon emblématique par le vers 1015: « Païen unt tort e chrestiens unt dreit », qui implique les oppositions 'chrétien' vs 'payen' mais aussi 'civilisation' vs 'barbarie'. (Cf. C. SEGRE, *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979). Si on veut comprendre dans notre modèle les rapports avec l'au-delà, l'EX est la valeur positive dont l'IN n'est qu'une image dégradée. Dans ce monde déformé, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire ont la même valeur du moment qu'il n'y a que des ombres vaines dans ce lieu de confusion qui est la vie.

C'est cette idéologie qui permet le réalisme fantastique qui caractérise la littérature médiévale en langue romane. Elle permet une liberté dans la description que très peu d'époques ont connue. Chrétien de Troyes mélange le réel et le fantastique sans aucun problème. La description d'un atelier de tissage, presque réaliste dans le sens moderne du terme, s'accompagne de la description des ouvrières qui y

travaillent représentées comme des demoiselles de l'île *as puceles* ravies et gouvernées par des sergents qui sont des espèces de monstres. Cette description, avec tout son prétendu réalisme, doit pourtant être lue exactement comme la description du jardin merveilleux dans l'épisode de la *Joie de la Court d'Erec et Enide*. Dans cet épisode le mélange de fantastique et de réel n'a jamais trompé personne. Il mérite, je crois, une analyse. On est à la fin presque du roman, les deux époux se sont reconciliés, ils vivent ensemble l'aventure sociale de la libération d'un pays dominé par un étrange malheur. Dans un jardin qui a tous les caractères du *locus amoenus*, un chevalier géant (détail descriptif symbolique qui renvoie à la *demezura* condamnée par les troubadours) tue pour le plaisir de sa dame tous les chevaliers qui ont le malheur de s'approcher. La description de Chrétien est un *topos* à l'envers. Dans le lieu dépeint de l'amour on trouve les signes de la mort. Aucun détail n'est purement descriptif, l'opposition entre le lieu commun, qui devrait introduire le thème de l'amour et ce qui se passe dans ce jardin est toute prise en charge par la description. Elle nous aide à retrouver l'opposition profonde qui sépare, pour Chrétien, l'amour positif, vécu, socialisé d'Erec et d'Enide de l'amour égoïste, illusoire, antisocial de la demoiselle qui oblige son ami à tuer et à vivre avec elle dans la solitude et l'ennui. Dans cet épisode la description a une importance qu'il est difficile de ne pas remarquer. Elle construit cette mise en abyme du texte qui nous fait soupçonner que parmi les fonctions de la description on puisse inclure celle de servir d'indice, d'aider le décodage du texte, l'orientation de la lecture. La description comme simple décor de l'action, si elle existe, est, tout compte fait, sans intérêt théorique.

Si notre soupçon est vrai, il vaut mieux aborder d'un autre point de vue le problème de la description et dans notre chemin *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes nous servira encore de prétexte.

La rhétorique de la description au Moyen Age a été souvent étudiée. Le livre excellent de Faral (*Les Arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle*, Champion, Paris 1971<sup>2</sup>)

où sont publiés les textes théoriques et les Arts poétiques du Moyen Age suffit largement à notre propos.

La *descriptio*, figure de pensée, est présentée dans les Arts médiévaux comme une partie de l'*amplificatio* et est souvent confondue avec la *digressio*. Voilà déjà des termes qui nous renvoient tout de suite à une position secondaire de la description par rapport à la narration. Le modèle est Aristote qui dans sa *Poétique* a parlé surtout de l'action, de l'action tragique en particulier, définie comme l'imitation d'une action sérieuse, accomplie (qui a un commencement et une fin), qui occupe un certain temps. Aristote reste au niveau de l'histoire sans aucun recours aux caractères. *L'Arts Versificatoria* de Matthieu de Vendôme, écrite avant 1175, plus au moins contemporaine donc du roman de Chrétien, nous donne un exemple exhaustif de ce qu'était la rhétorique de la description au Moyen Age. Matthieu analyse, avec une série d'exemples en vers, la *descriptio personae* (*effictio*) dans ses deux variétés, positive (*ad praeconium*) et négative (*ad vituperium*). Pour réussir une *effictio* il est important de bien choisir le nom propre du personnage, qui devient une sorte d'épithète, et de bien souligner ses qualifications. Il y a ensuite la série des *attributa* qu'il faut développer: *a nomine, a natura, a fortuna, a habitu* etc.; suit une série de conseils pour la description des choses et aussi pour la description d'événements. Voilà quelque chose qui nous fait réfléchir. Le récit des faits, basé sur la *summa facti*, la *causa facti*, *ante rem, cum re, post rem*, la *facultas faciendi*, la *qualitas facti*, *tempus* et *locus*, qui sont les *attributa* qu'il faut développer pour Matthieu, fait donc partie lui aussi de la description. L'intuition nous paraît étonnante, en effet il n'y a là rien de bien extraordinaire. Tout s'explique si on se souvient que cette rhétorique naît du discours juridique. Le Maître avocat doit décrire ce qui s'est passé. Matthieu résume tout son discours par un mémorandum: *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*. On a l'impression d'entendre les règles du parfait journaliste américain, *who, what, where* etc.

C'est là, plus au moins, tout ce que le Moyen Age avait à dire sur la description. Matthieu ajoute encore qu'il faut

insérer une description seulement là où elle est vraiment utile. Ce qui indique un souci esthétique pour l'équilibre entre narration et description et une conception de celle-ci comme *ancilla narrationis*.

Voyons ce que Chrétien fait de ces conseils. On dirait qu'il les suit à la lettre. Voilà dans *Erec et Enide* l'*effictio* des personnages, le temps et le lieu où l'action commence et toute une série de jolies digressions pour nous décrire des objets, des faits d'armes, des repas, des fêtes. Pourtant Chrétien n'est pas du tout un écolier passif. Il se permet des libertés (cfr. A. COLBY, *The Portrait in the XIIth Century French Literature*, Genève 1965). Il a la main heureuse dans le choix des attributs, dans la construction rhétorique de ses descriptions. Il n'en abuse pas et les insère toujours à propos. Tout le monde le dit. Les critiques de Chrétien n'ont pas tari de louanges sur son habileté descriptive, mais personne ne nous parle du rapport que toutes ces descriptions ont avec la narration. Il nous faut alors revenir au texte et aller y voir de plus près.

Le roman commence par un prologue, comme d'habitude chez Chrétien, il nous dit tout de suite qu'il nous parlera d'Erec, qui est donc le héros du conte. Dans ce cas, la dénomination tient lieu d'*effictio*. Après le prologue on a l'équivalent du *locus amoenus* de la chanson des troubadours: on est à la cour d'Arthur, lieu d'où partent tous les héros de Chrétien; c'est le printemps, le roi a envie de reprendre une vieille tradition, la chasse au blanc cerf, tout le monde part pour la chasse; la reine Guenièvre elle aussi se prépare à partir avec une de ses pucelles et, nous dit Chrétien de Troyes, un chevalier qui leur fait escorte:

Après les siust a esperon  
uns chevaliers, Erec a non;  
de la Table Reonde estoit,  
an la cort molt grant los avoit

(Un chevalier se tenait en arrière. Il était de la Table Ronde et avait gran renom à la court, trad. d'A. MARY, Gallimard, Paris 1944).

Il s'agit du héros, la description hyperbolique ne nous surprend donc pas, l'insistance sur sa beauté ni sur sa jeunesse non plus, ni le plaisir que Chrétien semble prendre à souligner l'élégance de son chevalier:

Sor un destrier estoit montez,  
afublez d'un mantel hermin:  
galopant vien tot le chemin;  
s'ot cote de diapre noble  
qui fu fez an Costantinoble;  
chaucés de paile avoit chaucées,  
molt bien fetes et bien taillies;  
et fu es estriès afichiez,  
uns esperons a or chauciez.

(Il se tenait à cheval, bien campé sur ses étriers; il portait un manteau d'hermine, une cote de diapre de Constantinople, des chausses de soie brochée et des éperons d'or.)

Voilà ce qui est bien, mais les deux vers qui suivent, toujours à l'intérieur de l'*effictio*, changent complètement notre image du héros et sont la clé du récit:

n'ot avoec lui arme aportée  
fors que tant seulement s'espee.

(Il n'avait d'autres armes que son épée).

Tout le monde sait qu'un chevalier se doit d'être toujours armé de pied en cap. Le fait qu'Erec n'a que son épée est donc symbolique: Erec est un chevalier incomplet. La question de Chrétien: — Que dire de sa valeur? — n'était pas du tout rhétorique. Il n'y a en effet pour le moment rien à en dire. C'est ce *manque*, qui définit Erec dès le début, qui l'oblige à subir l'humiliation du chevalier orgueilleux et le poussera à la vengeance, à l'aventure de l'épervier et à la conquête d'Enide. C'est encore un *manque*, de confiance cette fois, dans la description de la vie apparemment heureuse des deux époux, qui fait démarrer les aventures qui constituent l'action, l'histoire de ce roman.

Et Enide? Elle aussi a droit à son *effictio*. Il ne s'agit pas seulement de l'expansion du lexème héroïne requise

par la rhétorique. Encore une fois la description dénonce un manque. Enide est belle, plus belle même qu'Iseut, mais sa robe est toute usée. La description est un indice pour le lecteur. Enide n'est pas encore la dame accomplie à laquelle on s'attendrait; elle a besoin de vivre avec Erec toute une série d'aventures périlleuses avant de devenir ce qu'en principe elle devrait déjà être, l'héroïne d'un roman courtois.

Quel rapport entre ces descriptions et la narration? Dans tout le roman les descriptions des deux personnages sont progressives (Enide aura un nom, elle, seulement à la cour d'Arthur et une robe digne de son état). Le motif de l'adoubement, avec description détaillée de toutes les armes, n'est pas une digression, il ne s'agit pas d'une amplification non plus. Ces descriptions n'ont rien à voir avec les « interruptions de la syntagmatique du récit par un paradigme (nomenclature, énumération, lexique) », je cite la définition de la description donnée par Hamon. On ne peut pas dire non plus que ces descriptions créent seulement un cadre pour les énoncés narratifs: la description ici engendre la narration. L'être et les différents états de l'être des personnages engendrent le faire. L'aventure, la *bele conjointure* naît toute entière de ce *manque* initial dont souffrent les deux protagonistes et que l'histoire a la fonction de récupérer.

Au lieu d'être un artefact lexicographique comme le dit Barthes (*Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris 1973) ou simple bloc sémantique qui glace dans son paradigme la syntagmatique du récit, au lieu d'être comme on l'a toujours dit, *ancilla narrationis*, ici — mais j'ai l'impression qu'il ne s'agit pas d'un cas particulier — la description engendre proprement la narration.

Les lieux privilégiés de la description ne sont plus alors les *topoi* de la rhétorique traditionnelle, jardin merveilleux et personnages stéréotypés, mais les noeuds de la narration, ses moments les plus intenses. Chaque fois qu'une action occupe la scène du récit, qu'un faire s'instaure dans le texte, c'est qu'il est justifié, engendré plutôt, par un être. Les rapports entre ces deux domaines, celui du faire et celui de l'être, de la narration et de la description, dont l'analyse du récit a toujours privilégié le premier, sont à revoir et

peut-être à découvrir. Ils sont sans doute beaucoup plus compliqués qu'on ne nous l'a dit jusqu'à présent.

D'ailleurs, les écrivains, qui en savent toujours plus long que les critiques, le disent depuis longtemps. Et Proust aussi, qui aurait dû nous l'enseigner. Il a parlé en effet de ces pages « purement descriptives, au milieu desquelles un artiste, pour les rendre plus complètes, introduit une fiction, tout un roman ».

La description est toujours liée au modèle de la culture qui l'engendre. Si le modèle pour le Moyen Age est celui dont on a parlé à la p. 324, où la dénomination (la description) est garantie par une métaphysique, où l'EX garantit l'IN, le modèle de notre culture, aujourd'hui, serait plutôt celui d'un IN hypertrophique qui a dévoré l'EX et a donc perdu toute garantie. Dans ce monde où tout parle un langage chiffré, religieux, anthropomorphe (cf. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris 1963), la pratique contemporaine de la description ne peut être que la mise entre parenthèses de la phénoménologie. Il y a un regard qui voit et qui essaie désespérément de décrire ce qu'il voit en épurant le langage de toute connotation suspecte. Le paradoxe, évident chez Robbe-Grillet, est que cet effort semble avoir comme résultat celui de dévoyer l'attention, d'effacer une vérité qu'on préfère ignorer (cfr. *La Jalousie*). La description nous paraît donc comme la forme littéraire du refoulement. Si la description est repos, jouissance de l'être, refus du devenir, elle est Eros par rapport à Thanatos. La narration nous conduit inexorablement à la fin du récit, à sa mort; la description lutte de toutes ces forces pour l'éviter. C'est la théorie passionnante de Jean Marc Blanchard (*Plaisir de la description: description-(pré-)scriptio de désir*, pré-publication pour le colloque du Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino, juillet 1977).

Il faut maintenant essayer de se poser quelques-uns au moins des problèmes que nous pose l'analyse littéraire de la description. Je ne veux pas parler du problème du point de vue, déjà suffisamment étudié. Je choisis plutôt deux problèmes de la description liés à la nature propre du langage, à sa nature linéaire. L'objet du monde réel est ici, devant

moi, dans sa simultanéité, mais si je veux le décrire je n'ai que les mots, comme dirait Beckett. Les mots m'obligent à une succession d'éléments qui s'oppose à la simultanéité de l'objet parce qu'ils étalent ses qualités sur un axe temporel, celui de l'écriture.

Jean Ricardou oppose « l'arbre du réel » à « l'arbre des livres » (*Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1967). Ce dernier, « parce qu'il est différent des arbres, les questionne au plus profond », l'écriture nous parle par sa différence même de toute une série de possibilités de 'voir' la réalité. « La description est une machine à désorienter la vision » (p. 19). Elle est en réalité une dé-naturation (J. RICARDOU, *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1971: DE NATURA ficTIONis, pp. 35-38).

Mais il y a autre chose encore. « Tandis que l'objet même propose son volume et la profusion indéfinie de ses attributs comme un tout immédiat, l'objet fictif se forme par une succession close de qualités » (*ibid.*, p. 18). Toute forme close implique un choix. Qui nous dira les critères de ce choix? Quels éléments faudra-t-il choisir et pourquoi? Tout choix est finalement arbitraire (Rilke), mais c'est exactement la raison pour laquelle tout élément choisi se charge d'une signification qui n'est pas sans conséquences au niveau même de la narration (Chrétien de Troyes).

Ricardou a résumé ces problèmes dans un schéma qui oppose à l'axe temporel de la narration ( $T_n$ ) l'axe temporel de la fiction ( $T_f$ ): (fig. 1).

La simultanéité de l'objet et de ses parties (O), réduite à la successivité de ses parties (O') se transforme en durée et la disponibilité indéfinie de l'objet se réduit à  $f$  éléments finis.

Le rapport entre ces deux axes temporels en opposition marque la 'vitesse du récit'. La description peut relancer la narration à l'infini, elle peut essayer de la mimer en la secondant, elle peut au contraire la tuer. Encore une démonstration du rapport dialectique qui s'instaure entre ces deux modalités de l'écriture. Mme Bovary *fait* ce qu'elle fait parce qu'elle *est* ce que Flaubert a voulu qu'elle soit. Dans les descriptions de Balzac qui précèdent la narration c'est en tant



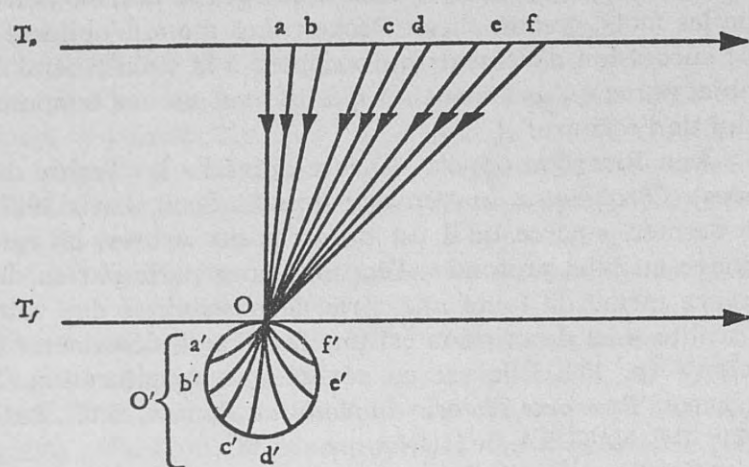


Fig. 1. (Cfr. *Pour une théorie du Nouveau Roman*, p. 35).

que lieu qui engendre l'attente d'une action qu'elles la provoquent. Après nous avoir décrit une partie de la maison Grandet Balzac nous dit: « La description des autres portions du logis se trouvera liée aux événements de cette histoire ». Voilà une façon bien simple d'indiquer le rapport dialectique qui existe dans le texte littéraire entre le domaine de l'être et celui du faire. Il faut donc les intégrer tous les deux, avec le même statut, dans l'analyse du récit.

On pourrait peut-être reprendre à ce propos l'hypothèse de Jakobson et réfléchir sur le concept de métonymie. Il faut reconnaître, au niveau de l'histoire, sur l'axe syntagmatique du récit, *in praesentia* donc, narration et description comme deux éléments qui ensemble participent, engendrent le devenir du texte. La logique des actions serait alors conditionnée par les éléments de la description exactement comme le prédicat est conditionné par les attributs grammaticaux de son sujet. Si la chambre de Gervaise est triste et pauvre (*L'Assommoir*), les mêmes qualités appartiennent par métonymie au personnage ce qui l'obligera à une suite d'actions (fonctions) conditionnées. Il s'agit d'une série de contraintes qui éliminent certaines solutions narratives et en

imposent d'autres. D'ailleurs, que l'être et le faire puissent coïncider dans la description comme dans la narration est déjà implicite dans l'analyse que Greimas a donnée de *Deux Amis* de Maupassant (*Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris 1976). Ce qui se présente à la surface du texte comme description n'est en effet que la manifestation de structures profondes qui peuvent être aussi bien narratives que sémantiques (VI, 2 et 3). L'être et le faire sont donc destinés à se rejoindre dans une analyse qui prétende être une étude des raisons profondes de leur manifestations.

MARIANTONIA LIBORIO \*

\* Ces quelques réflexions sur la description naissent d'un cours universitaire que j'ai donné à l'I.U.O. de Naples en 1977-78 et d'une série de conférences que j'ai données à l'Université d'Oslo et de Copenhague dans le mois d'avril 1979.

## A PROPOSITO DEI RAGNARÖK

Dopo l'imponente lavoro di A. Olrik<sup>1</sup> del 1922, nel quale sono confluite precedenti ricerche<sup>2</sup> dello studioso danese sul medesimo tema, non è stata certo agevole impresa riprendere nuovamente<sup>3</sup> in esame la questione dei *ragnarök* e dell'ampia problematica che ad essi si lega.

La monografia<sup>4</sup> di J. S. Martin, pubblicata di recente, ci si propone, quindi, innanzi tutto come un coraggioso tentativo di sistemazione dei molteplici studi, condotti su tale tema con metodologie assai diverse (*op. cit.*, pp. 6-9), e di una nuova indagine, programmaticamente basata su una rilettura e interpretazione delle fonti nordiche, germaniche e latine medievali a proposito delle vicende escatologiche nel mondo degli dei germanici. I parallelismi tra mito germanico e altri ambienti culturali, così cari a Olrik, e derivanti da ricerche storico-comparative, etnologiche, antropologiche, sono citati con accuratezza dall'Autore, il

<sup>1</sup> *Ragnarök. Die Sagen vom Weltuntergang*, Berlin-Leipzig 1922; il volume è uscito postumo, cinque anni dopo la scomparsa dell'autore, a cura del traduttore W. Ranisch.

<sup>2</sup> *Om Ragnarok*, København 1902; *Om Ragnarok, anden Afdeling: Ragnarokforestillingerens udspring*, København 1914.

<sup>3</sup> Il volume di R. MEYER (*Nordische Apokalypse*, Stuttgart 1967), nonostante il titolo stimolante che potrebbe far pregustare una presentazione del problema con un nuovo taglio, non va in realtà al di là di una divulgazione — sia pure corretta, esaustiva e di buon livello — ma ovviamente priva di quel carattere critico che solo induce alla discussione.

<sup>4</sup> *Ragnarök: An Investigation into Old Norse Concepts of the Fate of the Gods*, Melbourne Monographs in Germanic Studies 3, Assen 1972.

quale però puntualmente sottolinea di volta in volta che essi sono da intendersi solo come interessanti proposte, ma non costituiscono elemento risolutivo per l'interpretazione del fenomeno escatologico nel Nord. L'ermeneutica dei *ragnarok* deve metodologicamente essere indagata, a parere di Martin, all'interno del mondo nordico e germanico: la spiegazione delle fonti è nell'analisi delle fonti stesse.

Tipiche della monografia appaiono anche la proposizione iniziale di alcune definizioni, concernenti il mito (*op. cit.*, p. 9) e il rapporto tra elemento mitico e aspetto rituale (p. 11), nonché la dichiarazione esplicita della tesi da dimostrare (« the Old Norse eschatological motifs are developed from traditional seasonal ritual for the re-invi-goration and sustenance of the natural order », p. 15), la quale alla fine del volume (p. 139) sarà dichiarata « the likeliest explanation », sottolineando che « the theory is not proven, but it may be regarded as a working hypothesis backed by some fairly strong probabilities » (*ibid.*).

La validità dell'ipotesi, espressa dal Martin, è da lui saggiata dapprima tramite un'analisi di problemi, quali la valutazione delle fonti (*op. cit.*, cap. 2), l'eventuale peso di un'influenza cristiana nel campo dell'escatologia (cap. 3), la possibilità di un rapporto tra mito e dramma rituale nel Nord (cap. 4), e infine per mezzo di un esame assai minuzioso degli aspetti essenziali dei *ragnarok* evidenziati nella battaglia degli dei (cap. 5), nella funzione escatologica del mito di Baldr (cap. 6) e del dissolversi dell'ordine naturale (cap. 7), nel rinnovamento dell'universo (cap. 8) come momento soteriologico che segue il crollo del precedente equilibrio di forze divine e naturali.

Si deve riconoscere a Martin una programmatica ricerca di linearità nell'indagine sul materiale, spesso complesso e a volte divergente, delle fonti, alla quale si uniscono una chiarezza espositiva, che rende il volume di agevole lettura, e una scrupolosa utilizzazione nel corso di tutto il lavoro dell'ampia bibliografia elencata in calce alla monografia (pp. 142-149). L'abilità nel combinare le fonti, sfruttando al massimo i dati da esse offerti, in vista di

un'armonica composizione del materiale, costituisce, a mio avviso, uno degli apporti più validi e stimolanti dei capp. 5-8, dedicati all'analisi degli elementi mitologici.

Assai più debole risulta, invece, la posizione dell'Autore, quando egli si cimenta non con i 'fatti' ma con problemi di metodo e interpretazione, poiché troppo spesso<sup>5</sup> li analizza senza avanzare nemmeno ipotesi preferenziali o decidersi infine per una delle soluzioni già da altri proposte.

Un simile atteggiamento, che incide profondamente anche nella conclusione così poco stringente del lavoro, appare correlato ad un'errata valutazione del compito interpretativo del filologo. Sembra, infatti, che per J. S. Martin si possa considerare 'storia' solo quanto emerge con evidenza dall'accostamento delle fonti, e ne resti invece fuori tutto ciò che deriva da un'interpretazione del materiale condotta secondo metodologie e tecniche proprie del lavoro storico.

A nostro avviso, invece, il filologo non può sottrarsi allo sforzo ermeneutico sul materiale raccolto, pur dichiarando esplicitamente (se è il caso) gli eventuali limiti oggettivi che incontra nella propria ricerca o il carattere ipotetico e provvisorio di alcune soluzioni. I 'dati' di un problema filologico, e quindi storico, costituiscono infatti solo il presupposto della sua esistenza e non hanno di per sé alcun senso predeterminato; essi risultano portatori e mediatori di significato proprio in virtù del tessuto interpretativo, in cui lo studioso li colloca, al fine di delineare i tratti essenziali di un certo processo culturale. La storia, anche quella dei miti, non esiste, cioè, 'in natura', ma è frutto di un paziente e cosciente lavoro di cernita e di elaborazione di dati.

Pur nella programmatica prudenza rispetto ad ogni posizione teorica, Martin non può evitare però di esprimere, a volte implicitamente, un giudizio di valore almeno ri-

<sup>5</sup> Cf., ad esempio, la questione del rapporto tra dramma e rito (*op. cit.*, p. 28 sgg., e p. 30 in particolare), o quella del valore delle *kenningar* scaldiche a contenuto mitologico (*ibid.*, p. 32), etc.

spetto alle fonti da lui prese in esame. Per esse si pone — in questo caso nei confronti dei *ragnarok* — un problema consueto del resto al germanista, consistente nella difficoltà di delineare un netto discrimine nel materiale disponibile tra elementi pagani e influssi cristiani, dato che la quasi totalità delle fonti (o almeno le più importanti tra esse) risulta posteriore o addirittura connessa al processo di cristianizzazione.

Assai poco motivata appare specialmente la deduzione che la Chiesa risulterebbe poco sensibile, sia nel Nord sia sul continente, a preoccupazioni escatologiche alla fine del primo millennio<sup>6</sup>, dopo che la questione dell'« anno Mille » è stata sbrigativamente liquidata dall'Autore come inesistente<sup>7</sup>. A tali affermazioni si può con buone ragioni controbattere che un forte interesse per l'escatologia emerge, invece, con estrema chiarezza dall'intera cultura germanica fin dai primordi della cristianizzazione, come risulta evidente da numerose composizioni dell'Alto Medioevo.

Per iniziare dall'ambito della poesia, nella zona anglosassone trattano in modo specifico del giorno del giudizio due componimenti, l'uno<sup>8</sup> attestato nell'*Exeter Book* e l'altro<sup>9</sup> nel ms 201 del Corpus Christi College di Cambridge, e a tale giorno è interamente dedicato l'ampio poema che va sotto il nome di *Cristo III*<sup>10</sup>, la cui connessione con le

<sup>6</sup> Cf. *op. cit.*, p. 48.

<sup>7</sup> Cf. *op. cit.*, § 3.3. A proposito dell'interesse che la questione suscitava in ambiente anglosassone, si veda P. SINISCALCO, *Le età del mondo in Beda*, in « Romanobarbarica » 3 (1978), pp. 297-332 (in particolare p. 324 sgg.).

<sup>8</sup> Cf. *The Anglo-Saxon Poetic Records* (= ASPR), vol. III, New York-London 1963, pp. 212-5.

<sup>9</sup> Cf. ASPR VI, pp. 58-67.

<sup>10</sup> Il poema, presente anch'esso nel codice di Exeter, è costituito dai vv. 867-1664 (cf. ASPR III, pp. 27-49), che chiudono un componimento attribuito da alcuni a Cynewulf, che ne ha 'firmato' la seconda parte. Per l'unità delle tre sezioni del *Cristo* si era già pronunciato A. S. COOK nella sua ottima edizione (*The Christ of Cynewulf. A Poem in Three Parts, the Advent, the Ascension, and the Last Judgment*, Boston 1900).

due precedenti sezioni sull'Incarnazione e sull'Ascensione è oggi dai più negata con eccessiva leggerezza; notevoli ed evidenti sono, inoltre, le implicazioni escatologiche del *Cristo e Satana*<sup>11</sup>, nel ms *Junius*, e dei due contrasti<sup>12</sup> tra anima e corpo nei codici di Vercelli e di Exeter. La vitalità del tema in ambiente tedesco è ampiamente attestata dal *Muspilli*<sup>13</sup>, oltre che da specifici passi dell'*Heliand* e di Otrifrid<sup>14</sup>.

Per quanto riguarda la prosa, troppo spazio richiederebbe un'analisi della letteratura omiletica, in cui così spesso il momento catechetico si lega e dipende dalla pressante urgenza della Parusia. È qui sufficiente citare il caso così significativo della *Apocalissi apocrifa di Paolo* o *Visio Pauli*, il cui testo latino<sup>15</sup> ci è giunto in 58 mss (divisibili in 11 gruppi), che si rifanno a redazioni di varia ampiezza; è da sottolineare che quasi la metà di tali codici (e alcuni tra i più vicini all'originale) deriva proprio dal territorio germanico (ben 21 codici sono inglesi). Sempre in Inghilterra si rinviene, inoltre, nel ms *Junius* 85 della Bodleian Library di Oxford (in un codice, quindi, risalente all'XI

<sup>11</sup> Cf. ASPR I, pp. 135-158.

<sup>12</sup> Cf., rispettivamente, ASPR II, pp. 34-59 e ASPR III, pp. 174-8.

<sup>13</sup> Cf. *Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler*, hrsg. v. E. von Steinmeyer, Dublin-Zürich 1971<sup>3</sup>, testo XIV.

<sup>14</sup> Nell'*Heliand* il tema apocalittico è introdotto alla fine del canto 51 e occupa interamente i canti 52 e 53 (vv. 4295-4451, ed. O. Behaghel-W. Mitzka, Tübingen 1965<sup>8</sup>), che precedono il racconto della Passione. Otrifrid pone, con grande efficacia, un'ampia sezione (di oltre 500 vv.) escatologica proprio a chiusura del suo poema (l. V 19-23, ed. O. Erdmann-L. Wolff, Tübingen 1965<sup>5</sup>), e partitamente esamina il giorno e le modalità del giudizio, per soffermarsi infine sulla gloriosa sorte dei giusti nel regno celeste.

<sup>15</sup> Per tale testo latino cf. H. BRANDES, *Visio Sancti Pauli. Ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten*, Halle 1885; M. R. JAMES, *Apocrypha anecdota*, Cambridge 1893, pp. 1-42; TH. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli: The History of the Apocalypse in Latin with Nine Texts*, Studies and Documents IV, London 1935; Id., *The Visio of St. Paul: New Links and Patterns in the Western Tradition*, in « Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Age » 34 (26) (1959), pp. 199-248.

sec.) una parziale traduzione anglosassone<sup>16</sup> della 'redazione lunga' latina di tale apocrifo.

Il Martin non si cura di inserire il tema escatologico dei *ragnarok* nell'ambito dell'intera cultura germanica medievale<sup>17</sup>, e si limita a fare riferimento solo al *Muspilli* e all'*Heliand*<sup>18</sup>, ed esclusivamente in relazione all'ermeneutica del discusso a. nord. *Múspell*<sup>19</sup>, e al secondo incantesimo di Merseburg per quanto concerne la figura di Baldr<sup>20</sup>.

Questa carenza di visuale non costituisce solo un limite del lavoro, ma è anche motivo di prese di posizione non accettabili. Il Martin, isolando, come purtroppo a volte si usa nel campo della filologia nordica, il mondo scandinavo da quello europeo, è portato non solo (come già si è detto) a privilegiare il dato che sembra risultare 'pagano', ma a dare maggiore credito nell'incontro tra la cultura germanica e quella cristiana, che si trovarono ad interagire nel Nord in epoca medievale, a sviluppi risultanti dall'opposizione di caratteri divergenti piuttosto che a richiami dettati da preesistenti affinità.

Tale atteggiamento, evidente in tutta la trattazione, vizia a volte anche osservazioni minute ma non irrilevanti. Il Martin tenta<sup>21</sup> di contrapporre, ad esempio, la funzione del fuoco nei *ragnarok* e nella Bibbia: nel primo caso l'elemento avrebbe solo una funzione purificatrice, nel secondo la funzione distruttiva avrebbe spesso assai più peso di quella catartica. Ma, come emerge da un riesame dei passi biblici citati<sup>22</sup> dallo stesso Autore, nella tradizione giudaico-cristiana distruzione e purificazione non co-

<sup>16</sup> Cf. N. R. KER, *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*, Oxford 1957, n. 336. 4.

<sup>17</sup> Secondo un metodo presente, ad esempio, in G. NECKEL, *Studien zu den germanischen Dichtungen vom Weltuntergang*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-Hist. Kl., 1918, 7. Abh.

<sup>18</sup> *Muspilli* v. 57 b; *Heliand* vv. 2591 a, 4358 b.

<sup>19</sup> Cf. J. S. MARTIN, *op. cit.*, § 5.3.5.

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, § 6.2.6.

<sup>21</sup> Cf. *ibid.*, pp. 127-9.

<sup>22</sup> Cf. *ibid.*, nota 13 del cap. 7.

stituiscono in tal caso motivi distinti, ma fasi di un medesimo processo, nel quale l'eliminazione — tramite il fuoco — dell'empietà o ingiustizia, che è causa della rottura dell'equilibrio morale e naturale, è in funzione della purificazione, cioè del recupero di quella giustizia che trova in un nuovo regno la sua esaltazione. In questo caso, come in altri, non si riscontra, quindi, opposizione ma anzi convergenza di motivi legati alle due diverse culture.

Tali convergenze, assai più delle opposizioni, risultano, a mio avviso, decisive nei confronti della permanenza e della diffusione del tema dei *ragnarok* nel Nord, parallelamente alla fortuna che il tema escatologico ha avuto nella cultura cristiana dei popoli di lingua germanica.

Appare, infine, singolare che Martin, pur così attento a recuperare ogni elemento 'pagano' del problema, non accenni mai alla tipica concezione germanica del fato, come supremo e inappellabile regolatore dei destini degli uomini e degli dei, in relazione al motivo dei *ragnarok*. Eppure ci sembra che concettualmente vi siano tra le due tematiche strette e profonde correlazioni.

Gli dei del Pantheon nordico affrontano, al momento dei *ragnarok*, in singolari tenzoni i loro avversari al cospetto degli eserciti delle due parti, e le forze divine risultano, per il volere del fato, soccombenti. L'analogia con il famoso scontro tra padre e figlio nel *Carme di Ildebrando* è sorprendentemente evidente nella tipologia del duello tra due schiere armate, nella fermezza con cui si affronta la lotta, nella conclusione dello scontro secondo quanto il fato ha ineluttabilmente deciso. Questi tre aspetti tipologici ritornano con puntuale esattezza nella parte centrale del *Muspilli*, in cui lo scontro di Elia e l'Anticristo tra schiere angeliche e demoniache si conclude con il ferimento del profeta, che costituisce l'ultimo atto — quasi il culmine — dell'empietà e diviene quindi l'elemento scatenante di quella catastrofe universale, che precede la Parusia e il vittorioso ristabilimento della giustizia.

La connessione tra fato-*ragnarok*, che sono alla base della concezione germanica della storia, e la provvidenzialità dell'appello rivolto da Cristo all'uomo nella storia, ir-

vista di quel momento escatologico in cui la vicenda del singolo e dell'umanità ha compimento, non costituisce un dato emergente solo da un'analisi compiuta oggi a tanta distanza di secoli, ma dovette essere già sensibilmente avvertita in epoca medievale. Proprio questa analogia tematica tra culture ovviamente distanti favorì, a mio parere, la persistenza e quasi il potenziamento di tale motivo germanico nella tradizione scandinava, che più a lungo conservò elementi autoctoni, e dette nel contempo impulso ad un così ampio sviluppo del tema escatologico nell'ambito della cultura cristiana tra popoli germanici, quasi per necessità di fornire una nuova e più impegnativa risposta alla questione del senso e della finalità della vita umana nel mondo che in epoca assai precedente era già da quell'ethnos profondamente avvertita come vitale problema di drammatica soluzione.

TERESA PAROLI

NOTE

ANTICO NORDICO *AFR*, *AFRENDI* E *HYMISKVIÐA* 12, 4a.

Il sostantivo a. nord. *afrendi* è attestato in *Hym.* 28, 1b ed è correntemente interpretato<sup>1</sup> come « forza delle mani; forza delle braccia ». L'etimo proposto, a base della traduzione ora citata, è lo stesso che, dalla maggior parte degli studiosi<sup>2</sup>, viene avanzato per l'aggettivo *afrendr*, il quale, a differenza dell'*hapax* '*afrendi*' è più volte attestato in area nordica.

*Afrendr* è quindi tradotto, analogamente a quanto si verifica per *afrendi*, come « forte di mani; potente ». Tale resa si fonda sull'ipotesi di un collegamento etimologico dell'aggettivo *afrendr* con il sostantivo *hond* « mano ». La forma *afrendr* risulterebbe cioè composta da *-endr*, variante dell'aggettivo *hendr*, e da *afr-*. Mentre *hendr* è testimoniato solo in composizione<sup>3</sup> (cfr. *ein-hendr* « con una sola mano »; *harð-hendr* « dalla dura mano »), *afr*, forma aggettivale con il significato di « forte », risulterebbe attestato in *Hym.* 12, 4a.

L'etimologia ora proposta si rivela però poco fondata

<sup>1</sup> Sull'interpretazione del termine *afrendi* come « forza delle mani; forza delle braccia » cfr. S. GRUNDTVIG, *Sæmundar Edda hins fróða*, København 1874, pp. 193-4; H. GERING, *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda*, Halle a. S. 1903, s. v.; C. A. MASTRELLI, *L'Edda. Carmi norreni*, Firenze 1951, p. 77; B. COLLINDER, *Den poetiska Eddan*, Stockholm 1957, p. 78.

<sup>2</sup> Cfr. S. GRUNDTVIG, *op. cit.*, p. 193; F. JÓNSSON, *Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis. Ordbog over det norsk-islandske Skjaldesprog*, København 1931<sup>2</sup> (rist. 1966), s. v.; J. DE VRIES, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, Leiden 1962<sup>2</sup> (rist. 1977), s. v.

<sup>3</sup> Si veda R. CLEASBY - G. VIGFÚSSON - W. A. CRAIGIE, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford 1957<sup>2</sup> (rist. 1962), s. v. *hendr* e *ein-hendr*.

dal momento che *afr* risulta in realtà un *hapax*, creato da S. Grundtvig<sup>4</sup>, quale emendamento per *áðr*, presente nei mss<sup>5</sup> *R* ed *A* per il passo di *Hym.* 12, 4a.

La congettura *afr*, proposta da S. Grundtvig in luogo del tràdito *áðr*, ha avuto notevole fortuna nelle edizioni della *Hymiskviða*<sup>6</sup>, poiché essa è sembrata un emendamento necessario<sup>7</sup> al fine di risolvere una presunta incongruenza del carme eddico alla strofe 12. In *Hym.* 12 si narra, infatti, degli effetti malefici dello sguardo del gigante Hymir, capace di mandare in frantumi una colonna della sala, dove egli si trova insieme ai due Asi Þórr e Týr, al solo guardarla:

« séðu, hvar sitia	und salar gaffli,
svá forða sér,	stendr súl fyrir ».
Sundr stókk súla	fyr sión iǫtuns,
en áðr í tvau	áss brotnaði <sup>8</sup> .

<sup>4</sup> Cfr. S. GRUNDTVIG, *op. cit.*, p. 193.

<sup>5</sup> Il carme eddico *Hymiskviða* è interamente conservato nel *Codex Regius* dell'*Edda* poetica (*R*) e nell'*Arnarnagæne* 748 I 4<sup>o</sup> (*A*). Per le trascrizioni diplomatiche e le riproduzioni in facsimile dei due codici si vedano rispettivamente: *Håndskriftet Nr. 2365 4<sup>o</sup> gl. klg. Samling (Codex Regius af den ældre Edda)*, i fototypisk og diplomatisk gengivelse, udg. ved L. F. A. Wimmer og F. Jónsson, København 1891; *Håndskriftet Nr. 748, 4<sup>o</sup>, bl. 1-6, i den Arnarnagæanske Samling (Brydstykke af den ældre Edda)*, i fototypisk og diplomatisk gengivelse, udg. ved F. Jónsson, København 1896.

<sup>6</sup> Cfr. F. JÓNSSON, *Eddalieder*, I, Halle a. S. 1888, p. 49; B. SJMONS-H. GERING, *Die Lieder der Edda*, I, Halle a. S. 1906, p. 114. La congettura *afr* è anche alla base delle traduzioni di H. GERING, *Die Edda*, Leipzig-Wien 1892, p. 25. e di C. A. MASTRELLI, *op. cit.*, p. 74.

<sup>7</sup> F. Jónsson nella sua seconda edizione dell'*Edda* (*De gamle Eddadigte*, København 1932, p. 93) respinge la congettura *afr*, proposta da S. GRUNDTVIG, ma opera ugualmente un emendamento del tràdito *áðr* con la congettura *allr* in base alla presunta illogicità contenuta in *Hym.* 12. Gli editori G. NECKEL-H. KUHN (*Edda. Die Lieder des Codex Regius*, I, Heidelberg 1962, p. 90) mantengono invece nel testo la lezione tràdita dai mss e in apparato segnalano le congetture *afr* ed *allr*, proposte rispettivamente da S. GRUNDTVIG e F. JÓNSSON.

<sup>8</sup> La strofe di *Hym.* 12 è costituita da un *helmingr* a discorso diretto, pronunciato dalla moglie di Hymir, la quale rivela al gigante

« 'Vedi, dove siedono        sotto il frontone della sala,  
così si mettono al sicuro,        c'è davanti la colonna'.  
In due pezzi cadde la colonna    davanti allo sguardo del gigante  
ma prima in due        la trave si spezzò ».

La sequenza presentata nel carme è sembrata illogica, in quanto l'infrangersi della colonna dovrebbe essere antecedente allo spezzarsi della trave. La trave avrebbe dovuto cadere in pezzi soltanto dopo che la colonna, sostegno della trave, si fosse infranta per effetto dello sguardo del gigante. Ne consegue così, secondo S. Grundtvig, la necessità di emendare il tràdito *áðr* in *afr* per eliminare l'apparente incoerenza di *Hym.* 12. La congettura *afr* sostituirebbe, infatti, l'avverbio di tempo *áðr* « prima » con un aggettivo (« forte »), in caso nominativo e di genere maschile, il quale ben potrebbe accordarsi con il sostantivo *áss* « trave », presente in *Hym.* 12, 4b.

L'emendamento di S. Grundtvig realizzato tramite la creazione dell'*hapax* '*afr*', appare però discutibile in base a due differenti ordini di considerazioni.

L'incoerenza presunta in *Hym.* 12 non è tale da richiedere, almeno sul piano del metodo filologico, un necessario emendamento del tràdito *áðr*. Fra le caratteristiche del carme eddico in esame risulta di notevole rilievo l'impiego di numerose figure retoriche<sup>9</sup>, come l'antifrasì, la me-

la presenza dei due Asi, e da una mezza strofe narrativa, che descrive gli effetti del potere magico dello sguardo di Hymir. La strofe 12 della *Hymiskviða* è citata secondo il testo da me dato in *La Hymiskviða e la pesca di Þórr nella tradizione nordica*, Testi e studi di filologia 1, Roma 1979.

<sup>9</sup> Cfr. l'impiego dell'antifrasì per quanto riguarda il discorso del gigante Hymir in *Hym.* 17, 3-18, 2, ove il gigante nel rivolgersi a Þórr, lo apostrofa come « frantumatore dei giganti » e lo sfida a dimostrare il proprio coraggio nel procurarsi le esche, in quanto egli, Hymir, ignora la vera identità del suo ospite che è il dio della forza per eccellenza. L'uso della metafora si rinviene nelle numerose *kenningar* presenti nel carme, fra le quali risalta l'espressione *hraunhvalir* « balene delle pietrose distese » (*Hym.* 36, 3 a), che è una metafora con troppo per designare i giganti. L'apostrofe agli uditori,



tafora, l'apostrofe, l'epistrafe. La apparente illogicità della sequenza narrata dal poeta della *Hymiskviða*, il quale presenta lo spezzarsi della trave come momento preliminare all'infrangersi della colonna, si può infatti configurare come un intenzionale ricorso all'espedito retorico dello *hysteron proteron*, ed è da valutare, di conseguenza, come una precisa scelta stilistica da parte dell'autore del carme.

L'emendamento di *áðr* in *afr* risulta poco convincente anche sul piano linguistico. La congettura *afr*, forma aggettivale con il significato di « forte », è stata infatti creata da S. Grundtvig sulla base del termine *afrendi*, che compare in *Hym.* 28, 1b e ivi soltanto. Tale sostantivo, così come si verifica per l'aggettivo *afrendr*, viene interpretato come forma nominale composta. Mentre *afr-*, primo elemento del composto, è identificato con l'*hapax* '*afr*' (« forte »), il secondo termine *-endi*, è ricondotto etimologicamente al sostantivo *hond* (« mano ») in base ad una ipotizzata coincidenza della forma *-endi* con il non attestato *\*hendi*<sup>10</sup>, di cui *-endi* rappresenterebbe una forma secondaria con perdita della spirante all'interno del composto. Di qui l'interpretazione di *afrendi* come « forza delle mani; forza delle braccia ».

Tale interpretazione appare però inaccettabile poiché scaturisce da un circolo vizioso: i due *hapax*, *afr* e *afrendi* (il primo congettura di S. Grundtvig per *Hym.* 12, 4a; il secondo lezione trädita dai mss R ed A), sono in sostanza interpretati in base al collegamento etimologico operato tra *afr*, creato da S. Grundtvig sulla base di *afrendi*, e *afrendi*, effettivamente trädito in *Hym.* 28, 1b, spiegato sulla base di *afr*.

contenuta in *Hym.* 38, 1a, e l'epistrafe, ovvero il riferimento dello scaldo a se stesso, presente in *Hym.* 38, 1b-2, rappresentano due *topoi* assai diffusi nel Medioevo e caratteristici dello stile dei cantori (cfr. a tale proposito P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1977, pp. 64-107).

<sup>10</sup> Sulla ipotizzata equivalenza di *-endi* con *\*hendi* si veda (oltre a S. GRUNDTVIG, *op. cit.*, pp. 193-4) A. JÓHANNESSEN, *Isländisches etymologisches Wörterbuch*, Bern 1956, s. v. *afrendi*.

Sembra quindi opportuno esaminare di nuovo l'aggettivo *afrendr*, il quale, pur non essendo attestato nell'*Edda* poetica, compare però in prosa e nei componimenti degli scaldi<sup>11</sup> Einarr Helgason skálaglamm e Óláfr Þórðarson hvítaskáld.

L'aggettivo *afrendr*, variante di *afreyndr*<sup>12</sup>, si può infatti ricondurre etimologicamente al verbo *reyna* « mettere alla prova » e alle forme nominali *reynd* e *raun* « prova ». Il confine tra gli elementi del composto *afrendr* viene quindi a cadere tra *af-*, prefisso intensivo, e *rendr* (connesso con *reyna* in quanto equivalente al ptc. pass *reyndr*) avente il significato di « messo alla prova; sperimentato » (cfr. il norvegese moderno *rend*<sup>13</sup> « sperimentato; capace »). *Afrendr* è attestato spesso anche nell'espressione *afrendr at afli*, ovvero « messo alla prova per la forza; conosciuto per esperienza riguardo alla forza; *spectati roboris* »<sup>14</sup> (cfr. l'islandese moderno *afrendur að afli*<sup>15</sup> « di forza gigantesca »); *afrendr* da solo vale quindi per estensione « assai capace; forte », data la presenza del prefisso intensivo *af-*.

Anche per l'*hapax* '*afrendi*'<sup>16</sup> trädito in *Hym.* 28, 1b,

<sup>11</sup> Si veda F. JÓNSSON, *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*, København Kristiania 1912-1915 (rist. 1973), I B, p. 116 e II B, p. 105.

<sup>12</sup> Cfr. S. EGILSSON, *Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis*, Hafniae 1860, s. v. *afrendr* e *rendr*; CLEASBY-VIGFÚSSON, *op. cit.*, s. v. *afrendr*.

<sup>13</sup> Cfr. T. SLETTE, *Norsk-engelsk ordbok*, Oslo 1977, s. v.

<sup>14</sup> Cfr. S. EGILSSON, *op. cit.*, s. v.

<sup>15</sup> Si veda O. WIDDING-H. MAGNÚSSON-P. MEULENGRACHT SØRENSEN, *Islensk-dönsk orðabók*, Reykjavík 1976, s. v.

<sup>16</sup> L'*hapax* '*afrendi*' di *Hym.* 28, 1b è stato interpretato da E. C. RASK (*Edda Sæmundar hinns fróða*, Holmiæ 1818, p. 56) come forma debole dell'aggettivo *afrendr*, in caso nominativo e di genere maschile, da concordare con il sostantivo *íqtunn* attestato nel colon precedente. In tal caso il trädito *um afrendi* deve però essere emendato in *inn afrendi*, per essere interpretato come sintagma attributivo dell'espressione *enn íqtunn* di *Hym.* 28, 1a. È tuttavia possibile conservare la lezione *um afrendi*, trädita in R, interpretando l'*hapax* '*afrendi*' come sostantivo; per l'uso di *um* con funzione di preposizione cfr. S. EGILSSON, *op. cit.*, s. v. *senna* e CLEASBY-VIGFÚSSON, *op. cit.*, s. v. *um*.

è possibile, a mio giudizio, sostenere un collegamento etimologico con il verbo *reyna* («mettere alla prova») e il prefisso intensivo *af-* («molto»). Il secondo termine del composto, *-rendi*, forma non attestata da sola in nordico, si può considerare una variante, di uguale significato ma a declinazione debole<sup>17</sup>, del sostantivo *reynd* «prova»; la monottongazione<sup>18</sup>, attestata in *rendi* rispetto a *reynd*, può suggerire l'ipotesi che *rendi* sia una variante dialettale rispetto al sinonimo con declinazione forte, data l'esistenza delle forme dell'antico danese *røn*<sup>19</sup> e dello svedese *rön* rispetto al norvegese *røyn* e *røynd*. Non ritengo quindi azzardato interpretare il composto nominale *af-rendi* come «grande prova», rendendo esplicito con l'aggettivo «grande» il valore semantico del prefisso intensivo *af-*<sup>20</sup>.

L'etimo proposto e l'interpretazione di *afrendi* ora avanzata sembrano ricevere adeguata conferma anche dal contesto della *Hymiskviða*, ove il termine *afrendi* è impiegato in 28, 1b per annunciare un'ulteriore prova che il dio Þórr dovrà compiere presso il gigante Hymir al fine di impadronirsi del calderone per la birra degli dei.

A tale proposito è interessante sottolineare la lezione del ms A, il quale in *Hym.* 28, 1b attesta *afafrendi* in scrip-

<sup>17</sup> Cfr. in *Hym.* 12, 2b la presenza dell'*hapax* 'súl', che è una variante a declinazione forte del sostantivo *súla*, presente in 12, 3a e avente lo stesso significato di *súl*, ovvero «colonna».

<sup>18</sup> Riguardo alla contrazione del dittongo *ey* in *ø* in forme dialettali cfr. A. NOREEN, *Altnordische Grammatik*, Tübingen 1923<sup>4</sup> (rist. 1970), p. 94.

<sup>19</sup> Sulla forma antico-danese *røn* «prova; esperienza», cfr. P. SKAUTRUP, *Det danske Sprogs Historie*, III, København 1953 (rist. 1968), pp. 153-6 e 329.

<sup>20</sup> Riguardo al prefisso *af-* con valore rafforzativo cfr. i composti a. nord. *af-drykkja* «ubriachezza»; *af-æta* «animale vorace» (cfr. Cleasby-Vigfússon, *op. cit.*, s. vv.). Sul valore intensivo del prefisso *af-* si vedano per l'antico nordico A. NOREEN, *op. cit.*, p. 129 e per un'analisi di tipo comparativo in ambito germanico (cfr. got. *af-drugkja* «ubriacone»; *af-ētja* «divoratore») e indoeuropeo E. LIDÉN, *Studien zur altindischen und vergleichenden Sprachgeschichte*, Upsala 1897, pp. 74-76.

*tio continua*. Per tale variante (rispetto ad *afrendi* di R) è evidente la necessità di un intervento da parte dell'editore; in generale la forma attestata dal ms A è stata considerata un errore di dittografia e quindi comunemente emendata in *afrendi*. Tale lezione potrebbe invece, a mio avviso, rivelarsi un'errata grafia per *afar-rendi* probabilmente dovuta a cattiva lettura dell'antigrafo da parte dello scriba di A.

La possibilità di un simile emendamento (*afaf-rendi* in *afar-rendi*) della lezione di A per *Hym.* 28, 1b costituirebbe un'ulteriore prova della tesi, qui sostenuta, che vede in *afrendi* un sostantivo formato con il suffisso intensivo *af-*. Di tale suffisso esiste infatti in antico nordico una forma ampliata, *afar-*<sup>21</sup>, che presenta con *af-* identità semantica e funzionale. Anche *afar-* infatti ha valore intensivo e compare come primo elemento di numerosi composti<sup>22</sup>. Il cod. A quindi con *afa(r)-rendi* attesta, a mio avviso, con grande probabilità un composto semanticamente e funzionalmente identico ad *af-rendi* di R, pur impiegando la forma ampliata, *afar-*, dell'intensivo che è attestato come *af-* in R.

Riguardo ad *Hym.* 12, 4a ritengo, infine, che si debba conservare la lezione *áðr*, tradata nei mss: l'emendamento in *afr*, proposto da S. Grundtvig, si rivela, infatti, inaccettabile poiché, come si è visto, esso risulta arbitrario da un punto di vista filologico e infondato sul piano linguistico.

CARLA DEL ZOTTO

<sup>21</sup> Cfr. S. EGILSSON, *op. cit.*, s. v.; CLEASBY-VIGFÚSSON, *op. cit.*, s. v.

<sup>22</sup> Si veda a nord. *afar-mikill* «grandissimo» (got. *mikils abraða*, cfr. S. FEIST, *Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache*, Leiden 1939<sup>3</sup>, s. v. *abrs*); *afar-menni* «uomo eccezionale»; *afar-orð* «parole audaci; parole autoritarie» (cfr. CLEASBY-VIGFÚSSON, *op. cit.*, s. vv.).

RICERCHE ED ESPERIMENTI

ALCUNI ELEMENTI STRUTTURALI  
DI SARA BURGERHART

*Premessa*

L'oggetto della nostra analisi è un lungo romanzo epistolare olandese: *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (La Storia della Signorina Sara Burgerhart, 1782) di Elizabeth Wolff e Agatha Deken. Ci siamo allora chiesti se il metodo d'analisi strutturale fosse applicabile a questo particolare tipo di romanzo. L'unico esempio che siamo riusciti a reperire è l'analisi strutturale del romanzo epistolare *Les liaisons dangereuses* (1782) di Choderlos de Laclos, ad opera di T. Todorov<sup>1</sup>. Questo studio è, secondo noi, una chiara dimostrazione delle numerose possibilità di applicazione di tale metodo d'analisi, adatto quindi anche all'esame di romanzi piuttosto complessi. Il lavoro di Todorov è dunque il modello a cui abbiamo fatto più spesso riferimento per individuare le caratteristiche tipiche del romanzo epistolare, presenti in *Sara Burgerhart*.

Circa poi l'analisi delle azioni del romanzo, Todorov stesso si riporta al modello di Bremond, che vede il racconto come un concatenamento di sequenze, designando le situazioni essenziali della vita con nomi di questo tipo: inganno, protezione, tradimento, ecc. Dunque è a Bremond che anche noi ci siamo riportati.

Ma, essendo il romanzo epistolare soprattutto un romanzo psicologico, le azioni del racconto non si possono scindere dalle relazioni con i personaggi. In questo, di fon-

---

<sup>1</sup> T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris 1967.

damentale importanza è l'opera di V. Propp sulla morfologia della fiaba. Egli per primo ha considerato i personaggi solo strumenti della trama e li ha definiti in base alle funzioni che essi svolgono nel racconto<sup>2</sup>. Il metodo di Propp tuttavia si rivela insufficiente per l'analisi di intrecci più complessi della favola, per questo Todorov ha integrato il suo metodo con quello suggerito da A. J. Greimas<sup>3</sup>, soprattutto riguardo alla definizione dei rapporti tra i personaggi.

Inoltre, chiunque si accinga a svolgere analisi di tipo strutturale, non può certo ignorare l'opera di R. Barthes e la distinzione in tre livelli che egli fa del racconto<sup>4</sup>. Mentre preziosi suggerimenti di carattere prettamente semiologico ci vengono da U. Eco, di cui abbiamo tenuto presente il modello del processo di decodificazione di un messaggio nei suoi tre elementi essenziali: l'emittente, il messaggio ed il destinatario.

Infine, riguardo all'individuazione delle idee fondamentali del romanzo e all'esame dell'effetto della focalizzazione sul destinatario del messaggio, cioè del punto di vista secondo il quale è narrato il racconto, ci siamo riportati all'interessante modello della studiosa strutturalista olandese M. Bal, di cui abbiamo tenuto presente soprattutto due articoli<sup>6</sup>.

Nel tentativo di analisi da noi operato, pur applicando, nei limiti del possibile, i criteri suggeriti dagli studiosi

<sup>2</sup> V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 1966.

<sup>3</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966.

<sup>4</sup> « Il livello delle 'funzioni' (nel senso che questa parola ha in Propp e Bremond), il livello delle «azioni» (nel senso che questa parola ha in Greimas quando parla dei personaggi come attanti), e il livello della «narrazione» che è all'incirca il livello del discorso in Todorov ».

R. Barthes, *L'analisi del racconto*, Milano 1969, p. 14.

<sup>5</sup> A questo proposito vedi U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, p. 61 e sgg.

<sup>6</sup> M. Bal, *Strukturalistische verhaalanalyse*, in « Forum der letteren », 18-2-1977, pp. 105-119 e *Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens*, in « Spektator », 7-9/10, pp. 528-548.

finora menzionati e pur nella limitazione ad alcuni campioni particolarmente significativi, è stato indispensabile ricorrere talvolta a rielaborazioni di carattere personale per adattare tali metodi specificamente al romanzo *Sara Burgerhart* che, a quanto ci risulta, non è stato mai finora analizzato secondo il metodo strutturale.

## 1. Emittente

Ci proponiamo di esaminare ora gli elementi strettamente connessi alle autrici, come gli aspetti della realtà fisica e culturale in cui esse sono vissute ed i codici linguistici, retorici e stilistici di cui si sono servite per trasmettere la loro ideologia.

### 1.1. Le autrici

Elizabeth Bekker (1738-1804), nata a Flessinga (Zelandia) da famiglia borghese liberale benestante, a tredici anni rimase orfana della madre. Di aspetto attraente e carattere vivace, a diciassette anni fuggì di nascosto con un giovane alfiere dell'esercito. Anche se presto ritornò alla casa paterna, l'accaduto costituì per lungo tempo una minaccia al suo buon nome. Per abbandonare quell'ambiente che la tormentava, a ventuno anni sposò Adriaan Wolff, vedovo cinquantenne, pastore evangelico di Beemster (prov. di Nord-Olanda). Questo matrimonio si rivelò presto una delusione; nella casa canonica troppo tranquilla di Beemster infatti, la vivacità di Betje era notevolmente repressa. Invasa dalla monotonia, ella si dedicò intensamente allo studio, trovando nella letteratura la sua unica soddisfazione.

Elizabeth scrisse soprattutto poesie sulla religione, un argomento che ha sempre continuato ad interessarla. Di indole profondamente religiosa, era infatti sostenuta da una fede sincera che ella stessa definiva « redelijk geloof », una fede ragionata cioè che la portava ad un continuo

contrasto con i cosiddetti «fijnen», dei pietisti strettamente osservanti da lei giudicati solo degli ipocriti e bigotti. Pur essendo sempre aperta alla tolleranza in campo religioso, ella non esitò spesso a disputare con pastori eccessivamente rigidi, anche se moglie di un pastore.

Oltre alla religione, temi da lei preferiti erano l'esaltazione della virtù, la libertà, la difesa della nazionalità e del suo sesso, temi questi che si ritrovano anche negli articoli che ella scrisse per la rivista spettatoriale «De Gryzaard» (1767-69). Nei numeri 54 e 55 ella pubblicò una dissertazione sul matrimonio, nei numeri 40, 67 e 78 scrisse contro i bigotti (*fijnen*) e nei numeri 73 e 84 scrisse sulla necessità di una seria educazione delle ragazze. La Wolff inoltre riprese questi temi più tardi nella sua attività di scrittrice di romanzi.

Ella rivelò spesso nei suoi scritti anche uno spiccato interesse per la vita politica e sociale del tempo, soprattutto nella poesia *De Santhorstsche Geloofsbelijdenis* (Il credo di Santhorst), ella espresse ciò che le stava più a cuore: la libertà, la nazionalità, la tolleranza e l'amicizia. In vari punti dimostrò simpatia per tutto ciò che era nuovo. Non c'è dubbio che la Wolff fosse una donna di carattere impetuoso ed indipendente; Corstius e Van Wou- denberg così la descrivono:

«Per quanto piccola di statura, sembra che abbia sempre bisogno di qualcuno o qualcosa da combattere»<sup>7</sup>.

Molto spiccato era anche in lei il senso dell'umorismo, giungendo talvolta a deridere perfino sé stessa, lo si può notare in molte sue lettere. Questo aspetto del suo carattere sarà molto evidente anche nei romanzi.

Nel 1776 la Wolff conobbe Agatha Deken e subito le due donne furono legate da un forte vincolo di amicizia. Agatha Deken (1741-1804), nata ad Amstelveen da una fa-

<sup>7</sup> J. C. Brandt Corstius - G. van Wou- denberg, *La letteratura olandese*, Milano 1969, p. 165.

miglia contadina, fu educata nel collegio *De oranje-appel* ad Amsterdam e, a venticinque anni, divenne dama di compagnia di una vedova a cui fu legata da una grande amicizia, esse scoprirono di avere un comune interesse per la letteratura, scrissero infatti insieme una raccolta di poesie.

Anche la Deken quindi non mancava di predisposizione letteraria ed uno dei temi a lei molto cari era l'amicizia, nonché l'educazione morale dei giovani, su cui scrisse infatti una poesia. Ma nonostante gli interessi comuni, la Deken aveva un carattere molto diverso da quello della Wolff; ella era infatti di indole più calma, riservata e certamente meno passionale. Tuttavia esse insieme potevano compensarsi a vicenda: Agatha, che prima aveva scritto solo poche poesie, come scrittrice poteva apprendere molto dalla Wolff e questa, a sua volta, grazie alla vicinanza dell'amica, riusciva a trovare una maggiore armonia e serenità interiore.

Nel 1777, morto il marito, la Wolff andò ad abitare con la Deken. Esse rimasero a Beverwijk fino al 1787, quando, con migliaia di altri patrioti, dovettero abbandonare il loro paese e stabilirsi in Francia, a Trévoux. Un'ulteriore prova del loro accanito interesse per i problemi della vita politica e sociale del tempo, è appunto l'adesione delle due scrittrici al movimento dei Patrioti, movimento che nel XVIII secolo, uno dei periodi più ricchi di contrasti sociali per l'Olanda, si schierò contro gli Orange e l'*ancien régime*, rigido ed antidemocratico, a favore di una società fondata su basi illuministiche. Questo movimento ebbe notevole successo in Olanda e riuscì anche ad esercitare un diretto controllo su alcune città, ma, verso la fine del secolo, con l'intervento delle truppe prussiane, i Patrioti furono costretti ad emigrare in massa per sfuggire alla repressione. Così anche E. Wolff e A. Deken.

Prima che accadesse ciò, esse avevano però cominciato a scrivere opere in collaborazione. In *Brieven van Elizabeth Bekker wed. Wolff en Agatha Deken* (Lettere di E. B., vedova W. e A. D., 1777) ed in *Brieven over verscheiden onderwerpen* (Lettere su vari argomenti, 1780), esse avevano

già mostrato i loro intenti educativi. Nel 1782 pubblicarono *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (La Storia della Signorina S. B.), un romanzo epistolare indirizzato alle ragazze dell'epoca a scopo pedagogico. In questo le autrici seguirono l'esempio di altri scrittori come Rousseau e soprattutto Richardson, le cui opere ammiravano molto. In particolare la lettura del romanzo *Clarissa Harlowe* le aveva veramente affascinate. In una dissertazione della rivista « De Gryzaard » (nr. 6), la Wolff infatti afferma:

« Quel capolavoro della Ragione umana, la Clarissa »<sup>8</sup>.

Non è escluso che le disavventure della protagonista di questo romanzo, sedotta e abbandonata da un libertino, risvegliassero in Elizabeth vecchi e tristi ricordi di gioventù.

Quello a cui le autrici badarono nel loro romanzo, fu soprattutto la precisa raffigurazione dei caratteri, cosa che prevalse anche nel loro secondo romanzo epistolare, *Historie van den Heer Willem Leevend* (Storia del Signor W. L., 1784-85). Con questi due romanzi Wolff e Deken giunsero al culmine della carriera letteraria. Gli anni più felici della loro vita si conclusero poi con la triste partenza per la Francia, questo periodo di esilio raffreddò la loro stessa laboriosità letteraria. Prima di partire esse avevano già completato l'opera *Brieven van Abraham Blankaart* (Lettere di A. B., 1787), mentre *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut* (Storia della Signorina C. W., 1793-6) fu completata in Francia, entrambe sono opere di carattere pedagogico.

Nel 1798 Wolff e Deken ritornarono in patria, rovinati dalla bancarotta, vissero molto sobriamente gli ultimi anni della loro vita. Esse non credevano ormai più

<sup>8</sup> « Dat meesterstuk des menschelyken Verstands, de Clarissa ». Cit. da G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, VI, Groningen 1910, p. 82.

tanto ardentemente in quegli ideali per cui si erano battute in gioventù, soprattutto in seguito alla delusione provata a causa del sopravvento preso in Olanda dai francesi, proprio il popolo in cui tutti i patrioti avevano riposto le loro speranze.

L'ultima opera scritta in collaborazione fu *Geschrift eener bejaarde vrouw* (Memorie di una donna anziana, 1802), ancora un'opera pedagogica in cui una donna anziana racconta come è stata educata. Nel 1804 Wolff e Deken morirono a soli nove giorni di distanza l'una dall'altra.

## 1.2. Intenzioni e idee delle autrici

Di fondamentale importanza per la comprensione del romanzo è, a nostro avviso, la considerazione delle intenzioni che le autrici si ponevano all'inizio della composizione dell'opera. Molte informazioni, riguardo a ciò, si possono ricavare da un'attenta lettura della prefazione alla prima edizione del libro, dove Wolff e Deken manifestano chiaramente i loro scopi.

Qui infatti le autrici, rivolgendosi direttamente alle ragazze del loro paese, « Nederlandsche Juffers! », dichiarano:

« Il nostro scopo principale è dimostrare: Che un eccesso di vivacità ed una forte passione per i divertimenti giustificati dalla Moda e dal Lusso, mettono in pericolo le migliori ragazze »<sup>9</sup>.

Nel dare al proprio romanzo principalmente uno scopo pedagogico, le autrici olandesi si riportano al modello del

<sup>9</sup> « Onze hoofdbedoeling is aan te tonen: Dat eene overmaat van levendigheid, en eene daar uit ontstaande sterke drift tot verstrooiende vermaken, door de Mode en de Luxe gewettigt, de beste meisjes meermal in gevaar brengen ». Da *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, I, Amsterdam 1905, p. XXXIV.

Richardson da loro considerato un genio che, con *Clarissa Harlowe*, sarebbe riuscito ad inserire, nel quadro di una grande opera, insegnamenti di natura morale, religiosa, pedagogica e sociale.

Ma se come creatore della « divina » Clarissa, Wolff e Deken ritengono il Richardson superiore a sé stesse, in campo moralistico esse lo pongono invece sul loro stesso piano; lo scrittore inglese avrebbe in realtà solo realizzato ciò a cui esse già miravano da tempo. Le autrici sono infatti convinte di poter dire la loro sui problemi sollevati dal Richardson dell'amore coniugale, l'amicizia, il potere dei genitori ed i doveri dei figli, la virtù e la pietà, la frivolezza e l'imprudenza. Pur ammirando tanto Clarissa infatti esse non esitano spesso a criticare, in modo anche acuto, personaggi come Lovelace o Charles Grandison, i cui caratteri sono ritenuti eccessivamente o positivi o negativi.

Sempre nella prefazione alla prima edizione del romanzo, Wolff e Deken affermano:

« Non sempre il sottile inganno causa la corruzione di queste fanciulle: no! non ci sono forse « Lovelaces » se non nel mondo immaginario; ma non è necessario che ci siano. Per generare disastri irreparabili, una passione sfrenata ed un'imprudenza sono spesso più che sufficienti »<sup>10</sup>.

Le autrici rivelano qui un intento di originalità ed indipendenza dall'autore inglese, infatti la loro non è altro che una critica al caso estremo proposto dal Richardson nel suo romanzo. Wolff e Deken intendono contrapporre a questo un caso più vicino alla realtà, con avvenimenti

<sup>10</sup> « Niet altijd berokkent het fyn overdagte bedrog het bederf dezer kinderen: neen! daar zijn moogelyk geen « Lovelaces » dan in de denkbeeldige waereld; maar zy behoeven er niet te zyn. Om onherstelbare rampen voorttebrengen, zijn veelmal tomeloze liefde, en niet voor uitziende on voorzigtigheid, meer dan toereikende ». Op. cit., p. XXXV.

semplici e persone tratte dalla vita quotidiana. Esse infatti aggiungono:

« Non si trovano in questo Romanzo misfatti che persino un Inglese legge con brivido; né virtù così esagerate da essere irraggiungibili per noi deboli uomini... in tutta questa opera non è combattuto nessun Duello... Tutto resta nel naturale »<sup>11</sup>.

Queste affermazioni denotano la diversa mentalità delle autrici olandesi, senz'altro più aperta rispetto a quella puritana del Richardson. Tale diversità si rifletterà naturalmente anche nel romanzo.

Inoltre Wolff e Deken, all'inizio della composizione di *Sara Burgerhart*, si propongono di offrire un vero prodotto dell'arte nazionale; esse si rammaricano infatti che in Olanda la maggior parte dei buoni libri siano traduzioni. Pur riconoscendo l'importanza di queste per la diffusione di opere straniere, da buone patriote Wolff e Deken sono perfettamente convinte che:

« ...ogni Popolo deve avere i suoi propri Scrittori, come ha i suoi Eroi ed Uomini di Stato, e così li avrà anche quando ha imparato abbastanza »<sup>12</sup>

Per questa ragione, nel sottotitolo del romanzo, le autrici ci tengono a precisare che la loro è un'opera « niet verstaalt », si tratta cioè di un'opera originale olandese.

Questi, a nostro avviso, i principali scopi del romanzo apertamente dichiarati dalle autrici stesse; è quindi, proprio sulla base di tali intenti educativi, moralistici e patriottici che esse si accingono a costruire il loro romanzo.

<sup>11</sup> « Men vindt in deeze Romans geen wandaden, die een Engel-schman zelf met rilling leest; zoo overdreven deugden, dat zij voor ons zwakke menschen onbereikbaar zijn... Daar wordt in dit geheele werk geen Duel gevochten... Alles blijft in het natuurlijke ». Op. cit., p. XXXVI.

<sup>12</sup> « ...yder Volk zyn eigen Schryvers, zo wel als zijn eigen Helden en Staatsmannen moet hebben, en, zo men lang genoeg geleert heeft, ook hebben zal ». Op. cit., p. XXXIII-XXXIV.



1.3. *La tradizione epistolare.*

Fin dall'antichità classica la lettera fu un importante mezzo di espressione, sia nella realtà che nella finzione letteraria. Basti pensare che perfino Omero, nell'*Iliade*, introdusse il motivo della lettera nel racconto di Bellefonte, nel *Nuovo Testamento* troviamo la forma epistolare nelle lettere apostoliche e numerose sono poi le raccolte di lettere vere che antichi uomini famosi si scambiavano, oggi importanti documenti che permettono di ricostruire la loro vita anche nei suoi aspetti più intimi.

Nell'antichità classica la lettera divenne già un genere letterario con Cicerone, per quanto riguarda la prosa e con Orazio ed Ovidio per la poesia. Nel Medio Evo, soprattutto nei conventi, si ricevevano e si inviavano numerose lettere, mentre con il Rinascimento ed il Barocco la letteratura epistolare divenne estremamente raffinata e molti umanisti scrissero lettere anche in latino, lo stesso Erasmo da Rotterdam fu tra questi.

Ma solo nel XVI secolo l'uso della lettera fu applicato al romanzo, in questo periodo infatti scrivere lettere divenne di gran moda e fu ritenuto un fatto molto più serio di oggi. Dame e gentiluomini di buona educazione, sia in campagna che in città, usavano scambiarsi lettere. In campo letterario, molto importante, in questo periodo, fu la lettera galante; non era raro infatti scrivere lettere galanti ad una dama, servendosi del linguaggio eroico tipico dei *romances*, prediletti dai *précieux*.

Il genere epistolare si può, in un certo senso, considerare fondato anche sul preziosismo che, in questo periodo, altro non fu che una conquista della letteratura da parte dei salotti e segnò la tendenza della società mondana a distinguersi dal volgo instaurando un linguaggio il più possibile raffinato. Il genere epistolare trasse vantaggio da ciò, soprattutto le *précieuses* infatti avevano l'abitudine di far circolare in varie copie le lettere più belle che ricevevano. Molto alla moda divennero così le raccolte di lettere, tra cui la più importante fu quella di M.me de Sévigné che, oltre ad esprimere i suoi sentimenti, dipin-

geva anche un quadro vivissimo della società del tempo.

Il preziosismo dalla Francia, sua terra d'origine, si diffuse ben presto in tutta l'Europa. Anche in Olanda, nel XVII secolo, la forma elegante della lingua prevalse nello stile coltivato dagli esponenti delle classi privilegiate, che spesso usavano scambiarsi lunghe lettere. Gli stessi romanzi eroico-galanti di M.me de Scudéry, tradotti in olandese, ottennero notevole successo. Nella letteratura nazionale essi trovarono corrispondenza nel romanzo arcadico, di tono prevalentemente sentimentale e, secondo l'esempio francese, abbondante di lettere d'amore. Uno dei principali scrittori olandesi di questo genere fu Baltes Boekholt. Un altro esponente tipico della classe reggente nell'Olanda del XVII secolo, fu P. C. Hooft che, nel castello medievale, di cui gli era stata affidata l'amministrazione, riuniva una vera e propria corte letteraria, dove poeti, artisti ed uomini politici discutevano spesso su questioni di carattere culturale, è inutile dire che, anche nel salotto di Hooft, le lettere ebbero grande importanza. Infatti questi artisti esercitavano la loro tecnica letteraria proprio scrivendosi delle lettere, pur vivendo essi vicini abbastanza per poter parlare di persona.

Nel XVIII secolo si sviluppò poi un romanzo diverso da quello galante. I. Watt giustifica ciò con l'avvenuta trasformazione sociale e cioè con la decadenza dell'aristocrazia e la graduale ascesa del ceto medio, che non può più utilizzare il *romance*, ormai letto esclusivamente a scopo d'evasione; il nuovo romanzo insegna invece nuove norme di comportamento e di vita. Esso nasce dunque in opposizione al romanzo eroico-galante di cui critica soprattutto l'eccessivo idealismo ed il distacco dalla realtà, decisamente in contrasto con la mentalità borghese. I. Watt, a questo proposito, infatti afferma:

« They have seen Realism as the defining characteristic which differentiates the work of early eighteenth-century novelists from previous fiction »<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> I. Watt, *The rise of the novel*, London 1963, p. 10.

Questa esigenza di realismo viene in gran parte soddisfatta con il romanzo epistolare. La narrativa in terza persona infatti rivela spesso la sua natura fittizia per i frequenti commenti sull'azione e sul personaggio da parte del narratore, la narrativa in prima persona invece è per sé stessa di natura genuina, il narratore infatti è l'eroe stesso che non descrive niente che non abbia visto o sentito. Questa è una delle ragioni della grande popolarità del romanzo epistolare nel XVIII secolo.

Non c'è molta differenza inoltre tra una lettera vera ed una fittizia e talvolta è impossibile distinguerle. Ma una collezione di lettere vere differisce da un romanzo epistolare in un aspetto importante: per quanto dettagliate esse siano, le lettere vere non sono mai completamente autoesplicative, un gruppo di lettere vere infatti non è un mondo completo in sé, ma è sempre in stretta connessione con la realtà; nel romanzo epistolare invece le lettere stesse mantengono il lettore informato di ciò che accade e lo illuminano sui personaggi.

Il fondatore del romanzo epistolare è in genere ritenuto lo scrittore inglese S. Richardson che nel 1741 scrisse il primo importante romanzo epistolare: *Pamela o la virtù ricompensata*, a cui fece seguito il suo capolavoro *Clarissa Harlowe* (1748). Richardson trovò poi seguaci in tutta l'Europa: in Francia Rousseau con *La nouvelle Héloïse* (1761) e Choderlos de Laclos con *Les liaisons dangereuses* (1782), in Olanda Deken e Wolff con *Sara Burgerhart* (1782), in Germania Goethe con *Die Leiden des jungen Werther* (1774) ed in Italia Foscolo con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798).

Natalia Würzbach, nella prefazione ad un suo libro molto interessante, dal titolo *The novel in letters*, analizza le origini del romanzo epistolare in Inghilterra. Ella considera fonti principali di questo genere letterario: le collezioni di lettere, i manuali, l'autobiografia, i diari, lo sviluppo del dialogo come forma stilistica, il genere dei caratteri e la tradizione narrativa<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> N. Würzbach, *The novel in letters*, London 1969, prefazione.

Delle collezioni di lettere si è già parlato precedentemente, riguardo invece ai manuali, bisogna dire che in questo periodo se ne pubblicarono moltissimi, essi fornivano allo scrittore di lettere un certo numero di modelli di varie situazioni della vita. Significativo è il fatto che la stessa *Pamela* del Richardson si sviluppò dalle lettere modello che l'autore aveva composto come manuale dal titolo *Letters written to and for particular friends* (1741).

L'autobiografia e la narrativa epistolare poi hanno molto in comune, entrambe narrano infatti la vita di una persona, anche se l'autobiografia è più completa ed autosufficiente, inoltre esse hanno la stessa tecnica narrativa, in quanto in entrambe il narratore parla in prima persona. C'è però una differenza sostanziale, mentre lo scrittore di un'autobiografia conosce la riuscita degli avvenimenti passati, lo scrittore di lettere non sa come le cose si svilupperanno, nel primo caso dunque si ha una visione più distaccata degli eventi, mentre nel secondo le lettere riflettono il cambiamento di umore dello scrittore.

Un esempio di come l'autobiografia abbia influenzato il romanzo epistolare, può essere la lettera all'editore di un periodico. Originariamente infatti tali lettere rapportavano un evento della vita di una persona allo scopo di istruire moralmente i lettori, e le lettere all'editore dovettero essere molto popolari alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento, a giudicare dalla larga diffusione che ebbero i periodici in quest'epoca, tra essi uno dei più popolari fu *The Spectator* che ebbe corrispondenza in Olanda nel *De Hollandsche Spectator*, tali periodici contenevano articoli in forma epistolare, una corrispondenza talvolta immaginaria tra direttore e lettori.

La forma letteraria però che più somiglia alla narrativa epistolare è il diario, anche questo riporta infatti avvenimenti giorno per giorno, ma, mentre il diario è un soliloquio, il romanzo epistolare è un dialogo. Esistono comunque anche forme di diari in cui chi scrive si indirizza a qualcuno, il giornale di viaggio ne è un esempio. Numerosissimi furono in Olanda nel XVII secolo i diari di bordo che, sebbene fossero scritti senza alcuno scopo

letterario, tuttavia furono letti con molto interesse, perché contenevano avvincenti racconti.

I manuali dell'epoca raccomandavano poi di scrivere le lettere in modo semplice e familiare, la lettera era cioè vista come la sostituzione della conversazione personale, perciò piano piano la sua forma si avvicinò sempre più a quella di un dialogo parlato. Un largo uso di tale forma si fece nei *question-and-answer periodicals* in cui il lettore poteva porre ogni tipo di domande, spesso egli faceva un resoconto dei suoi problemi personali, mettendo in rilievo situazioni come la costrizione di una fanciulla ad un matrimonio indesiderato o le sofferenze di una ragazza onesta nelle mani di un libertino. Argomenti questi, come si può vedere, che somigliano molto ai temi su cui vari romanzi epistolari si basano.

Inoltre, trattandosi di un romanzo più di carattere che d'azione, un'influenza notevole su di esso fu certo esercitata dalle numerose collezioni di caratteri ispirate a Teofrasto, ampiamente lette anche nel XVII secolo.

Infine la tradizione narrativa, di cui già si è parlato precedentemente, è un'altra importante fonte del romanzo epistolare. Non solo la letteratura realistica più nota, ma anche la ricca produzione di opere minori esercitò un'influenza decisiva sul romanzo epistolare. In particolare, di fondamentale importanza furono *Les lettres portugaises* (1667); esse descrivevano le emozioni ed i pensieri di una giovane abbandonata dal suo amante e, pur essendo lettere fittizie, furono per lungo tempo ritenute vere per la loro notevole efficacia realistica.

Le possibilità del romanzo epistolare furono poi aumentate dall'introduzione di un maggior numero di corrispondenti e della complessa tecnica del punto di vista, che richiese maggiore attenzione ed intelligenza da parte del lettore.

Questo complesso di influenze portò così alla nascita del romanzo epistolare che si diffuse in tutta l'Europa. Grande importanza ebbe questo genere letterario anche in Olanda, dove infatti molto successo ottenne il romanzo *Sara Burgerhart* di Wolff e Deken. Verso la fine del XVIII

secolo poi, questo genere lasciò il posto ad altre forme letterarie e non guadagnò mai più la sua antica importanza, ma l'analisi psicologica, la tecnica del punto di vista e l'alto grado di immediatezza drammatica, presenti nel romanzo epistolare, sono rimaste sempre qualità importanti nella narrativa.

#### 1.4. *Il codice di emittenza*

All'inizio della composizione di un'opera, il primo problema che l'autore si pone è la scelta di un codice, una convenzione comunicativa con cui trasmettere la sua ideologia al lettore<sup>14a</sup>. Naturalmente tale scelta sarà condizionata soprattutto dal tipo di pubblico a cui egli intende rivolgersi.

Innanzitutto l'autore ricorre ad un determinato codice linguistico in senso stretto. Nel caso del romanzo *Sara Burgerhart* le autrici si riferiscono principalmente alla lingua nederlandese comune di uso civile del loro tempo (*Algemeen Beschaafd Nederlands*) sconfinando in alcuni dialoghi persino nel dialetto olandese di Amsterdam. In particolare si può facilmente notare, sin dalle prime pagine del libro, che si tratta di un linguaggio molto chiaro, preciso e scorrevole, in linea con il tipo di scrittura usato nel romanzo borghese.

Si tratta di un modo nuovo di esprimersi che, allontanandosi dalla tradizione precedente, si confà alla mentalità pratica e realistica della borghesia del '700<sup>14b</sup>. Wolff e

<sup>14a</sup> « Quello che un individuo pensa e vuole, sfugge all'analisi semiologica: possiamo identificarlo solo quando l'individuo lo comunica. Ma egli può comunicarlo solo quando lo riduce a sistema di convenzioni comunicative, solo quando cioè quello che egli pensa e vuole viene socializzato, reso partecipabile dagli altri suoi simili.

Ma per ottenere questo, il sistema di sapere deve diventare sistema di segni: l'ideologia è riconoscibile quando, socializzata, diventa codice. » U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, p. 94.

<sup>14b</sup> A questo proposito vedi I. Watt, *The rise of the novel*, London 1963, p. 30.

Deken dunque si inseriscono per questo molto bene nell'ambito del romanzo nuovo.

Ma, accanto al codice linguistico, esiste anche un sistema di sottocodici a cui l'autore si riferisce, esso comprende elementi di carattere retorico e stilistico, com'è noto.

Wolff e Deken, nello scrivere il loro romanzo, si orientano nell'ambito dei sottocodici retorici e stilistici del genere epistolare. La loro scelta però non è solo frutto di un'adesione alla moda del tempo; la Wolff infatti aveva già avuto molta esperienza in questo campo, scrivendo numerosi saggi spettatoriali che altro non erano che lettere fittizie. Inoltre ella amava molto scambiare, insieme con la Deken, lettere con le amiche. Perciò le autrici olandesi giudicano la lettera un espediente narrativo di per sé importante per rendere in modo spiritoso, vivace e caratterizzante, lo sviluppo del caso narrato.

Ma non bisogna dimenticare che il romanzo epistolare, grazie al Richardson, da tutti considerato l'iniziatore di questo genere, nel XVIII secolo si diffuse contemporaneamente in tutta l'Europa<sup>15</sup> e che questo tipo di lettura incontrò presto i gusti del pubblico femminile. I. Watt mette in rilievo l'importanza che, in questo periodo, l'aumento del pubblico femminile ebbe per la diffusione del romanzo ed in particolare, a proposito del Richardson, egli afferma:

«The increasingly important feminine component of the public found many of its interests expressed by Richardson»<sup>16</sup>.

Il romanzo epistolare divenne il genere preferito anche dalle ragazze olandesi dell'epoca, a cui, come si è già visto, il romanzo *Sara Burgerhart* è particolarmente dedicato. Non è certamente a caso quindi che Wolff e Deken scelgono proprio tale sottocodice retorico, con la speranza di ottenere così maggiore successo nella realizzazione dei loro intenti.

<sup>15</sup> Sull'accoglienza che i romanzi di S. Richardson ebbero in Olanda vedi *Werkgroep XVIII eeuw, Documentatieblad*, nr. 40, Utrecht 1978, e «Spektator», 8-3/4 (1978-79), pp. 142-157.

<sup>16</sup> I. Watt, *The rise of the novel*, London 1963, p. 54.

## 2. Messaggio

Intendiamo per messaggio l'opera stessa, vista soprattutto nel suo aspetto di sistema significante che, come tale, diventa fonte d'informazione per il lettore.

### 2.1. La vicenda di Sara Burgerhart

Questa in breve la trama del romanzo: Sara, rimasta orfana, è affidata al tutore Abraham Blankaart, vecchio amico di suo padre, ma va a vivere con la zia Suzanna Hofland, una bigotta che le concede scarsa libertà. Presto Sara fugge e va ad alloggiare in una pensione per ragazze tenuta da un'onesta vedova, Maria Spilgoed. Così la zia Suzanna, sostenuta dai suoi avidi amici Benjamin e Cornelia Slimpslamp, rivendica diritti sul danaro di Sara, scagliandosi contro Blankaart, ma questi non cede.

Sara, intanto, dando libero sfogo alla sua vivacità, conduce una vita piacevole, ma troppo incline alla vanità. Ella frequenta molti giovani tra cui Jacob Brunier, un damerino alla moda, Willem Willis, un ragazzo molto serio che la ama pazzamente e Hendrik Edeling che prova per lei un amore sincero. La ragazza, ancora troppo giovane ed inesperta, manca di una guida: la vedova Spilgoed è molto gentile, ma è debole; Anna Willis, la sua migliore amica e confidente, è spesso troppo saccente; solo la signora Willis, madre di Anna, le dà spesso utili consigli materni.

Sara, a causa della sua ingenuità, incorre così in gravi pericoli. Anche se Hendrik la ama sinceramente, ella commette l'imprudenza di non pensare ancora al matrimonio, bensì solo ai divertimenti. L'ingenua Sara ha anche molta stima per un certo Signor R., un libertino galante con cui esce spesso. La sua condotta comincia a diventare pericolosa ed una lettera anonima mette Blankaart in allarme.

Ma le imprudenze della ragazza sono presto punite, il Signor R. riesce infatti con l'inganno a rapirla e tenta di sedurla; solo con l'aiuto della Provvidenza, nei panni di una contadinella, figlia del giardiniere della villa in cui

il libertino l'ha condotta, Sara riesce a ritornare a casa sana e salva. Il racconto dell'accaduto è poi narrato da lei stessa in una lettera, Hendrik non ha alcun dubbio sulla sua innocenza. Così, una volta vinta l'opposizione del padre Jan, un luterano conservatore che non vede di buon occhio Sara a causa della sua diversità di fede, finalmente i due possono sposarsi.

Intanto la zia Suzanna, derubata di tutti i suoi beni, con molta umiltà chiede perdono a Sara. Viene poi scoperta anche l'autrice della lettera anonima, si tratta di Cornelia Hartog, una delle ragazze che abitano con Sara dalla vedova, la sua calunnia è dovuta soprattutto all'invidia che ella prova nei confronti di Sara per i successi amorosi di questa. Per punizione Cornelia è così cacciata via dalla pensione.

Un breve epilogo ci assicura poi della felice riuscita del matrimonio di Sara e Hendrik, allietato dalla nascita di ben cinque figli.

## 2.2. La strutturazione del racconto

Sara Burgerhart è un romanzo epistolare in due volumi e si compone di centosettantacinque lettere, più un epilogo. Nonostante la notevole lunghezza, l'intreccio però non è eccessivamente complicato, solo di rado infatti accadono grandi avvenimenti. Le stesse autrici del resto, come abbiamo già visto dall'esame della prefazione al romanzo, miravano alla creazione di un intreccio non troppo complicato.

D'altra parte non si può non concordare con lo Shetter quando, a tale proposito, giustamente afferma:

« This commitment to letters is something of a handicap to a modern reader in that it gives a slow, deliberate pace to a novel that has no real climax at all »<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> W. Z. Shetter, *The Pillars of society*, The Hague 1971, p. 133.

L'andamento della narrazione risulta davvero molto lento, basti infatti pensare che lo scambio di lettere su cui si basa un romanzo di ben due volumi, avviene in realtà nel breve periodo di un anno, appunto il tempo che intercorre tra la fuga di Sara da casa della zia, all'età di diciannove anni, ed il suo matrimonio, avvenuto poco dopo aver compiuto venti anni.

La lentezza con cui procede la narrazione è dovuta soprattutto al fatto che il lettore può venire a conoscenza dell'intreccio unicamente attraverso la successione delle lettere, essendo qualsiasi altra fonte di informazione completamente assente. Gli avvenimenti iniziali, riguardanti la fuga dell'eroina ed il suo arrivo presso la vedova Spilgoed, sono esposti nelle lettere che Sara scambia con le amiche Anna e Aletta. Nel frattempo Sara scrive anche al tutore Blankaart, mentre sua zia Suzanna intrattiene una corrispondenza con gli amici Benjamin e Cornelia Slimpslamp. Nuovi personaggi sono poi introdotti: Hendrik Edeling comincia a scrivere al fratello Cornelis, suo confidente, mentre Sara riceve lettere da Jacob Brunier che le fa la corte e da Willem Willis che le dichiara il suo amore.

Si assiste poi ad un'interruzione della corrispondenza da parte di Anna e Sara, a causa di incomprensioni e, anche quando questa riprenderà normalmente, non sarà mai intensa come all'inizio. Durante il periodo in cui la sua amicizia per Anna si è raffreddata, Sara talvolta preferisce confidarsi con Aletta, con la quale infatti intensifica la corrispondenza, nel periodo in cui questa si reca per un po' da una zia.

Verso la fine del primo volume, l'andamento della narrazione subisce un ulteriore rallentamento, quando si susseguono sempre più frequentemente lettere ricche di discussioni a scopo moralistico e religioso e di lunghe conversazioni intrattenute durante feste e pranzi. Tale rallentamento è inevitabile, nonostante le autrici cerchino di rendere la narrazione più viva col riportare le conversazioni in forma di dialoghi diretti.

Il secondo volume s'inizia con una lettera del Signor R. al Signor G., un confidente a cui egli scrive spesso per

esporre i suoi diabolici piani contro Sara. Poco dopo segue la lettera anonima, inviata a Blankaart, che calunnia Sara.

Sin dal momento del rapimento di questa poi, cui si accenna per la prima volta nella centoventiseiesima lettera scritta da Hendrik a Cornelis, la narrazione diventa più avvincente. Il racconto dell'accaduto infatti avviene in tre riprese e queste tre lettere sono inserite tra molte altre che non riguardano il fatto, cosicché il lettore resta col fiato sospeso finché il racconto di Sara non spiega finalmente tutto.

A questo punto s'inizia lo scioglimento dell'intreccio che conduce al lieto fine, con l'immane condanna dei cattivi e la premiazione dei buoni. Si riscontrano così nuove variazioni nell'andamento della corrispondenza: la Hofland, punita per le sue cattive azioni contro Sara con il furto di tutti i suoi beni, inizia la corrispondenza con Stijntje Doorzicht, una donna veramente devota e sincera che la condurrà sulla buona via; la vedova Spilgoed sarà invece premiata per la sua bontà con un'eredità annunciata da una lettera inaspettata e Cornelia Hartog, autrice della lettera anonima, sarà, una volta scoperta, cacciata via dalla pensione della vedova. Tutte le altre ragazze saranno invece premiate con felici matrimoni: Sara sposerà Hendrik, Aletta il buon Willem Willis ed Anna il pastore evangelico Smit. Jacob Brunier, rimasto scapolo, andrà a vivere con Blankaart e, la vedova Willis, rimasta sola, dopo il matrimonio dei figli, andrà a vivere con la Spilgoed. Tutto questo il lettore lo apprende attraverso un'ultima folta corrispondenza che si intreccia tra i vari personaggi. L'epilogo poi darà ulteriori chiarimenti sulla sorte futura di ognuno dei principali corrispondenti.

Da quello che abbiamo esposto finora, si può facilmente dedurre che, nonostante la lentezza della narrazione, lo scambio di lettere risulta molto vario, grazie al gran numero di corrispondenti, ciascuno con un suo carattere ben definito.

Com'è noto gli avvenimenti di una storia sono caratterizzati dalla cronologia e dalla topologia. Della prima

parleremo in seguito, quando esamineremo il messaggio dal punto di vista del destinatario.

Riguardo invece alla topologia<sup>18</sup> possiamo notare che in *Sara Burgerhart* il luogo in cui si svolge praticamente quasi tutta la storia è la città di Amsterdam, la città principale dell'Olanda che in tutti i tempi ha avuto nelle sue mani le sorti dell'intero paese, determinando sempre il corso degli eventi storici e politici della nazione. Le autrici olandesi dunque, dovendo rappresentare nel loro romanzo una determinata classe sociale, quella borghese, in una precisa epoca storica, il XVIII secolo, è chiaro che scelgano come luogo d'azione principale, proprio la città di Amsterdam, quella che maggiormente rispecchia la vita e la cultura dell'Olanda del tempo.

Il personaggio di Sara, la protagonista del romanzo, infatti non si allontana mai da questa città, anche se, durante il corso della sua storia, si sposta spesso da un luogo all'altro, naturalmente sempre nei limiti di quella scarsa libertà di movimento che, come vedremo, è tipica di ogni personaggio femminile del romanzo. Quattro sono ad esempio le case in cui Sara va ad abitare: la prima è quella dei suoi genitori, dove è nata e vissuta fino a quando, rimasta orfana, va ad abitare con la zia Suzanna, poi, una volta fuggita di qui, va alla pensione della vedova Spilgoed e vi rimane fino al suo matrimonio con Hendrik, quando finalmente avrà una casa sua in cui potrà, con il marito, costruire una nuova famiglia. Altri luoghi spesso frequentati da Sara sono il negozio francese di Mlle G., i diversi teatri dove si reca, insieme con gli amici, per assistere a commedie e concerti e la casa di Jacob Brunier cui fa una visita una sera con Aletta. Infine, un altro luogo molto importante in cui viene a trovarsi Sara, anche se contro la

<sup>18</sup> « De topologie is de positie van de gebeurtenissen in de ruimte. Deze positie is in principe vast te stellen, absoluut, en in verhouding tot de positie van andere gebeurtenissen ». M. Bal, *Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens*, in « *Spektator* », 7-9/10, p. 529.

sua volontà, è la villa di campagna di un libertino, luogo in cui ella rischia di essere sedotta.

Anna Willis, insieme con la madre, lascia una volta sola Amsterdam per recarsi a Rotterdam da una zia malata, lì viene a contatto con l'ambiente della vecchia borghesia arricchita e conosce il suo futuro marito.

Anche le altre amiche di Sara si spostano molto poco, andando solo di tanto in tanto a fare qualche visita ad un parente nella stessa Amsterdam o nei dintorni. Altrettanto dicasi per gli altri personaggi femminili quali Suzanna Hofland, che va solo a far vista agli amici, e la vedova Spilgoed che resta quasi sempre a casa.

Il personaggio che ha invece un'ampia libertà di movimento è Blankaart, sempre in giro per affari. Per buona parte del romanzo egli rimane infatti a Parigi e, solo verso la fine, ritorna in Olanda dopo un lungo viaggio attraverso Bruxelles, Anversa e Rotterdam. Così anche molti altri personaggi maschili, soprattutto Willem Willis e Hendrik Edeling, spesso in viaggio per affari. Jacob Brunier invece, non essendo impegnato nel commercio, non si muove da Amsterdam.

Si può dunque concludere che, nel complesso, l'azione del romanzo è prevalentemente statica, essa si svolge cioè per lo più in luoghi chiusi (salotti, locande, ecc.), dove i personaggi si riuniscono per conversare. L'azione dinamica è anche presente, ma è riservata quasi esclusivamente ai personaggi maschili che, per lo più commercianti, sono infatti sempre in viaggio. Le donne invece, le poche volte che escono fuori dalle mura domestiche, incorrono spesso in pericolose avventure; è quello che avviene infatti a Sara che, proprio frequentando teatri e concerti, fa il pericoloso incontro col Signor R.

Fin qui si è cercato di illustrare il modo in cui il romanzo *Sara Burgerhart* è strutturato, ma non bisogna dimenticare che la strutturazione di un'opera riflette sempre l'ideologia dell'autore. Secondo le intenzioni delle autrici, come si è già visto, il romanzo ha soprattutto lo scopo di fornire i principi fondamentali della educazione delle ragazze. Sara rappresenta infatti una ragazza olandese della

classe media e, con la descrizione del suo comportamento in particolari situazioni della vita, le autrici intendono porre i principali problemi dell'educazione. Tutti gli avvenimenti del romanzo quindi dovranno risultare funzionali a questo scopo; è proprio quello che tenteremo di verificare attraverso l'analisi strutturale che ci accingiamo a compiere.

### 2.3. Funzioni e sequenze

Per l'analisi strutturale del romanzo, abbiamo tenuto presenti soprattutto i metodi di Bremond e Propp, integrandoli con quelli di altri studiosi come la strutturalista olandese M. Bal, nonché con qualche elaborazione personale.

Propp e Bremond hanno individuato le grandi funzioni del racconto (frode, tradimento, lotta, contratto, seduzione, ecc.). Secondo Bremond un raggruppamento di tre funzioni genera poi la sequenza elementare, così costituita:

« a) Una funzione che apre la possibilità del processo sotto forma di comportamento da tenere o di evento da prevedere.

b) Una funzione che realizza questa virtualità sotto forma di comportamento o evento in atto.

c) Una funzione che chiude il processo sotto forma di risultato raggiunto »<sup>19</sup>.

Prendendo in considerazione solo gli episodi che, a nostro avviso, risultano funzionali allo scopo del romanzo, abbiamo distinto così sette nodi d'azione principali o macrosequenze, secondo la denominazione di Bremond:

- 1 Fuga di Sara
- 2 Amicizia di Anna Willis
- 3 Errori di Suzanna Hofland
- 4 Tentativo di diffamazione di Sara

<sup>19</sup> C. Bremond, cit. da R. Barthes, in *L'analisi del racconto*, Milano 1969, p. 26.

- 5 Amore di Hendrik Edeling
- 6 Conversione di Suzanna Hofland
- 7 Rapimento di Sara e avvenimenti conclusivi

Si è poi cercato di scomporre ognuna di queste macrosequenze nelle funzioni che la compongono, secondo la definizione di V. Propp<sup>20</sup>. Anche la nomenclatura usata è in gran parte ricavata da questo.

Così risultano essere, a nostro avviso, le principali funzioni applicate ai personaggi di *Sara Burgerhart*:

- 1 - L'eroina: Sara<sup>21</sup>.
- 2 - L'aiutante: Anna, Aletta, Blankaart, Cornelis Edeling, Stijn-tje Doorzicht, ecc.
- 3 - L'antagonista: Cornelia Hartog, Signor R., Suzanna Hofland, Benjamin e Cornelia Slimpslamp, ecc.

Esaminiamo ora le varie macrosequenze una per una, con l'aiuto delle citazioni più significative tratte dal romanzo.

*Situazione iniziale:* Sara ha scritto a Blankaart una lettera che non compare nel romanzo, ma ad essa si accenna nella prima lettera. La ragazza, oppressa dalla zia presso cui vive, ha manifestato l'idea di fuggire.

#### Macrosequenza 1: Fuga di Sara

##### Intervento dell'aiutante

Aletta: « La signorina che mi ospita è una donna decorosa, ... Vi soddisferebbe molto »<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Così Propp definisce la funzione: « L'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda ». V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 1966, p. 27.

<sup>21</sup> Sara è l'eroina dell'intero romanzo, ma ognuno dei personaggi può diventare eroe nell'ambito della sequenza in cui agisce.

<sup>22</sup> « De juffrouw, die mij logeert, is een vrouw van fatsoen, ... Het zou u wel voldoen ». E. Wolff-A. Deken, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, I, Amsterdam 1905, p. 4.

#### Ulteriore oppressione dell'eroina

Sara: « ...e la zia mi diede un tremendo schiaffo, perché continuai a suonare »<sup>23</sup>.

#### Reazione dell'eroina

Sara: « Chiusi il piano e dissi: bene, zia »<sup>24</sup>.

#### Fuga mediante astuzia

Sara: « Appena ella [la domestica Brecht] fu nella cantina, chiusi energicamente la porta a chiave. Poi uscii dalla casa e tirai la porta dietro di me »<sup>25</sup>.

#### Effetti dell'episodio

Sara: « Sono perfettamente sana e contenta come un uccellino. Le dame mi amano molto ed io loro. Non viviamo come dalla zia, ma non credo che viviamo con sregolatezza »<sup>26</sup>.

#### Macrosequenza 2: Amicizia di Anna Willis

##### Confidenza

Sara: « Avete tutta la mia confidenza, perché avete tutta la mia stima »<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> « ...en tante gaf mij een verbruide oorveeg, omdat ik bleef spelen ». Op. cit., p. 22.

<sup>24</sup> « Ik sloot mijn klavier en zei: ' t is wel, tante » Op. cit., ibid.

<sup>25</sup> « Doch pasjes was zij in den kelder, of ik, flink de deur in slot, en de grendels er op. Toen ging ik het huis uit, en haalde de huisdeur achter mij toe ». Op. cit., p. 27.

<sup>26</sup> « Ik ben volmaakt gezond, en zoo vroolijk als een vogeltje. De dames houden allen veel van mij, en ik van haar. Wij leven niet als bij tante, maar ik geloof niet dat wij ongeregeld leven ». Op. cit., p. 55.

<sup>27</sup> « Gij hebt al mijn vertrouwen, omdat gij al mijne achting hebt ». Op. cit., p. 7.



*Ostacolo*

Anna: «...sono molto adirata con voi. Vergogna, signorina Burgerhart, quale vanesia siete! Legate con un tipo che voi stessa guardate con disprezzo: combinate capricci proprio nella sua camera [di Jacob Brunier], che forse sono *du Ton*, ma che certo non vi fanno onore... Se si trova gusto nell'indecenza, si sacrifica a questa la decenza. Si oltrepassano i limiti della virtù o se volete? del lecito »<sup>28</sup>.

*Reazione dell'eroina*

Sara: « Che cosa avete... per scrivermi una tale lettera, indegna sia di voi che di me? »<sup>29</sup>.

A questo punto c'è un lungo silenzio da parte di Anna, mentre Sara continua a scriverle, anche se con una certa freddezza.

*Pentimento*

Anna: « Mi ero comportata severamente e perfino incivilmente »<sup>30</sup>.

*Effetti dell'episodio*

« Sebbene bisticcino, i buoni amici resteranno amici »<sup>31</sup>.

(Versi del poeta olandese Cats che Sara inserisce in una sua lettera ad Anna).

<sup>28</sup> «...ik zeer verstoord op u ben. Foei, juffrouw Burgerhart, welk een ijdelruit wordt gij! Gij legt aan met een kwant, dien gij zelve met minachting beschouwt: gij recht op zijne kamer kuren aan, die mogelijk in den Ton zijn, doch u geen eer aandoen... Vindt men vermaak in onbetaamlijkheid, men offert de welvoeglijkheid daaraan op. Men loopt voort tot aan de uiterste grenzen der deugd, of wilt gij? van het geoorloofde ». Op. cit., p. 163.

<sup>29</sup> « Wat heeft u, ... om mij zoo eenen brief, uwer zoozeer als mijner onwaardig, te schrijven? ». Op. cit., p. 176.

<sup>30</sup> « Ik, streng en zelfs on beschaafd gehandeld had ». Op. cit., p. 242.

<sup>31</sup> « Alschon goê vrienden kijven zij zullen vrienden blijven ». Op. cit., p. 247.

*Macrosequenza 3: Errori di Suzanna Hofland**Primo errore*

Sara: « Non ho la minima libertà; se vengono i miei maestri, lei [Hofland] fa chiasso come una stupida; non posso suonare il piano, non posso vestirmi come sono abituata, non posso vedere nessuno se non in sua presenza... Non posso leggere niente di mio piacimento che ella non approvi »<sup>32</sup>.

*Secondo errore*

S. Hofland: « Chiedo tutto il danaro fino al suo matrimonio, o finché ella [Sara] compie venticinque anni; ...non avrà un quattrino dei miei beni »<sup>33</sup>.

*Intervento dell'aiutante*

S. Doorzicht: « Sai bene che il nostro compito non è cambiare il cuore? Finché tua nipote si interessava alla moda, per niente l'avrebbero resa migliore la tua gonna castigata e la cuffietta. Tu non devi pensare che la nostra via sia la via di tutti. Inoltre tu fosti pagata per farle da mangiare e bere e non le puoi togliere questo. Bene, come indugi tanto su un po' di soldi?... Leggi nella parola di Dio, e vedi in essa quale sia la tua condizione e se per caso aspiri all'avarizia »<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> « Ik heb geen de minste vrijheid; komen mijne meesters, dan tiert zij als eene zottin; ik mag niet op mijn clavier spelen, mag mij niet kleeden zoo als ik gewoon ben; ik mag niemand zien, dan in haar bijzijn... Ik mag voor mij zelve niets lezen, dan 't geen zij goedkeurt ». Op. cit., pp. 13-14.

<sup>33</sup> « Ik eisch het volle geld tot zij trouwt, of vijftwintig jaar is; ... zij zal geen duit van mijn goedje hebben ». Op. cit., p. 45.

<sup>34</sup> « Je weet, wel, dat het onze zaak niet is, het hart te veranderen? Zoolang uw nichtje zin had in de mode, zou jouw stemmig japonnetje en mutsje haar geen zier beter gemaakt hebben. Je moet niet denken, kind, dat ons wegje allemans wegje is. Daarbij werd je betaald voor goede spijs en drank, en je moogt haar dat niet ontnemen. Wel, hoe talm je zoo over een beetje geld? ... Lees jij in Gods woord, zie daarin, hoe of het met je staat, of je ook de gierigheid nawandelt? ». Op. cit., p. 233.

*Effetti dell'intervento*

S. Hofland: « Cominciai a piangere »<sup>35</sup>.

*Consiglio dell'antagonista*

C. Slimpslamp: « Se tu ora davvero ancora sei disposta verso il bene e osi fare qualcosa, poiché tutto è a nostro favore, tu devi solo affermare con giuramento che tua sorella, sul suo letto di morte, ti ha promesso il danaro, sia che Sara fosse o non fosse rimasta presso di te. Se non vuoi farlo non mi devi chiedere consiglio »<sup>36</sup>.

*Imprudenza*

S. Hofland a S. Slimpslamp: « ...ho ritrovato mia sorella ... ed ora la mia anima è di nuovo legata alla vostra anima: non è vero? »<sup>37</sup>.

*Punizione*

S. Hofland: « Benjamin e Slimpslamp se la sono svignata con una gran parte dei miei beni »<sup>38</sup>.

*Macrosequenza 4: Tentativo di diffamazione di Sara**Imprudenza*

Sara: « Io non conosco l'amore e non ho la minima voglia di far la conoscenza con una cosa così bizzarra, perché sono pienamente felice nelle circostanze in cui mi trovo »<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> « Ik begon te weenen ». Op. cit., p. 234.

<sup>36</sup> « Zoo je nu het waarlijk nog met de goede zaak meent, en wat doen durft, omdat alles voor en om ons is, dan moet je maar met eede verzekeren, dat jou zuster, op heur sterfbed, jou het geld heeft toegezegd, 't zij Sara bij u bleef of niet. Wil je dat niet doen, dan moet jij mij niet om raad vragen ». Op. cit., II, p. 16.

<sup>37</sup> « ...ik mijne zuster heb weêrgevonden, ... nu is mijne ziel weêr gebonden aan uwe ziel: niet waar? ». Op. cit., II, p. 55.

<sup>38</sup> « Benjamin en Slimpslamp zijn met een groot gedeelte mijner bezittingen doorgegaan ». Op. cit., II, p. 85.

<sup>39</sup> « Ik ken de liefde niet, en heb geen den minsten trek om zulk een grillige zaak te leeren kennen, omdat ik volkomen geluk-

*Consiglio*

A. Willis: « Non mi piace affatto che voi andiate sempre e dappertutto col signor Jacob. Che deve pensare la gente di voi? La cosa migliore sarebbe che voi aveste già determinato la vostra scelta »<sup>40</sup>.

*Ulteriore imprudenza*

Sara: « Per quanto mi concerne: ...per me nessun uomo... Che il mio motto sia: libertà, felicità »<sup>41</sup>.

*Calunnia*

Lettera anonima inviata a Blankaart: « La vostra pupilla si comporta in modo degno di scherno, sì di disprezzo, e voi dovete addolorarvi molto. La si vede dappertutto... con un Signor R., un uomo di rango e grandi beni, ma che è conosciuto come uno dei nostri primi libertini »<sup>42</sup>.

*Effetti dell'episodio*

Blankaart: « Sento delle belle storielle su di voi [Sara], molto belle anche!... Davvero, vedi, sono adirato come un ragno »<sup>43</sup>.

kig ben in de omstandigheden, waarin ik mij bevind ». Op. cit., I, p. 96.

<sup>40</sup> « Het smaakt mij maar in 't geheel niet, dat gij u overal zoo altoos met den heer Jacob heen begeeft. Wat moet de wereld van u denken? Het beste zeker is dit nog, dat gij uwe keuze reeds bepaald hebt ». Op. cit., I, p. 123.

<sup>41</sup> « Wat mij aangaat: ... pour moi geen man ... en laat mijn devies zijn: vrijheid, blijheid ». Op. cit., I, p. 157.

<sup>42</sup> « Uwe pupil gedraagt zich op eene wijze, die haar bespot, ja veracht, en u veel verdriet moet maken. Men ziet haar overal... met eenen heer R., een man van rang en groote goederen, maar die voor een onzer eerste lichtmissen bekend staat ». Op. cit., II, p. 46.

<sup>43</sup> « Ik hoor lieve historietjes van u, al heele lieve ook!... jawel, zie, ik ben zoo kwaad als een spin ». Op. cit., II, pp. 71-72.

*Ingenuità dell'eroina*

Sara: « Oh! ho dei nemici, mia Letje; ma chi è l'infame che così mi maltratta, che mi affligge nell'oscuro ed ignoto? Cielo! sospettata di aver commesso crimini che mai affiorarono nei miei pensieri! »<sup>44</sup>.

*Riconoscimento dell'innocenza dell'eroina*

Aletta: « Come poteva un così buon uomo basarsi su un tale scritto calunnioso anonimo? non solo la mia amica, ma anche la migliore delle donne vi era schernita? »<sup>45</sup>.

Blankaart: « Perché non potevo comprendere che ci fossero persone così cattive che scrivessero tali cose »<sup>46</sup>.

*Identificazione dell'antagonista*

C. Rien du Tout: « Questa è la mano della signorina Hartog »<sup>47</sup>.

*Allontanamento dell'antagonista*

Cornelia Hartog è cacciata via dalla vedova Spilgoed.

*Macrosequenza 5: Amore di Hendrik Edeling**Desiderio*

Hendrik: « Non avevo occhi che per la mia Burgerhart »<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> « O! ik heb vijanden, mijn Letje; maar wie is de snoode, die mij dus mishandelt, die mij in het duister en onbekend grieft? Hemel! verdacht te zijn van misdaden, die nooit in mijne gedachten oprezen! ». Op. cit., II, pp. 72-73.

<sup>45</sup> « Hoe kon zulk een goed man, op een naamloos lasterschrift, zoo maar toegaan? daar niet alleen mijne vriendin, maar ook de beste der vrouwen, daarin gehoond werden? ». Op. cit., II, p. 167.

<sup>46</sup> « Omdat ik niet kon begrijpen, dat er zulke ondeugende menschen waren, die dat zoo maar zouden schrijven ». Op. cit., ibid.

<sup>47</sup> « Dat is juffrouw Hartogs hand ». Op. cit., II, p. 168.

<sup>48</sup> « Ik had geen oogen dan voor mijne Burgerhart ». Op. cit., I, p. 75.

*Ostacolo*

Jan Edeling: « Ella è della Chiesa Riformata Olandese... Noi siamo stati, sin dal tempo di Lutero, luterani di padre in figlio, e non sposammo mai se non donne luterane »<sup>49</sup>.

*Intervento di aiutanti*

Blankaart: « Che voi siete di fede luterana è bene per voi; che io sono di fede riformata è anche bene per me. Ma ad ognuno la sua libertà »<sup>50</sup>.

Cornelis Edeling: « No, voi non potete proibire a vostro figlio, che è maggiorenne, di sposare una ragazza »<sup>51</sup>.

Everard Redelijk: « Io sono stupito della sana ragione di quest'uomo [Blankaart] »<sup>52</sup>.

*Effetti dell'intervento*

Hendrik Edeling: « Papà ha chiesto in matrimonio per me la signorina Burgerhart al suo tutore »<sup>53</sup>.

*Macrosequenza 6: Conversione di Suzanna Hofland**Pentimento*

S. Hofland: « Ti devo chiedere perdono per tutte le azioni peccaminose che ho commesso nei tuoi riguardi »<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> « Zij is van de Groote Kerk... Wij zijn, van Luthers tijd af, van vader tot zoon, luthersch geweest, en nooit trouwden wij, dan met luthersche meisjes ». Op. cit., I, p. 211.

<sup>50</sup> « Dat gij van 't Luthersch geloof zijt, is goed voor u; dat ik op zijn Gereformeerd geloof, is ook goed voor mij. Maar elk zijne vrijheid ». Op. cit., I, p. 224.

<sup>51</sup> « Neen, gij kunt uw zoon, die meerderjarig is, niet beletten een meisje te trouwen ». Op. cit., II, p. 31.

<sup>52</sup> « Ik sta verzet over het gezond verstand dezes mans ». Op. cit., II, p. 50.

<sup>53</sup> « Vader heeft juffrouw Burgerhart voor mij aan haren voogd ten huwelijk verzocht ». Op. cit., II, p. 165.

<sup>54</sup> « Ik mot je om vergifnis bidden voor al de zondige daden, die ik omtrent u gepleegd hebbe ». Op. cit., II, pp. 85-86.

*Perdono*

Sara: « Vi perdono tutto, dal profondo del cuore »<sup>55</sup>.

*Consiglio dell'aiutante*

S. Doorzicht: « Potete decidere di confessare la colpa a vostra nipote e darle tutto ciò che è suo? Potete chiedere perdono al signor Blankaart perché avete costretto la sua pupilla, nei suoi giovani anni, ad entrare nell'ampio mondo? Non vi chiedo se potete umiliarvi con un vero pentimento per il Signore; quando farete la prima cosa, questo seguirà... Questo è l'insegnamento Evangelico; questa è la profonda Cristianità. Al di fuori di essa tutto è vanità, non c'è nessuna religione »<sup>56</sup>.

*Ravvedimento*

S. Hofland a S. Doorzicht: « Ma io seguii il vostro consiglio ed andai a leggere nel Vangelo e nelle lettere di Paolo, e dissi: Signore! questa è la tua parola; e Stijntje ha detto bene »<sup>57</sup>.

*Macrosequenza 7: Rapimento di Sara e avvenimenti conclusivi**Inganno*

Signor R.: « Concedetemi l'onore di accompagnarvi [all'Orto

<sup>55</sup> « Ik vergeef u alles, uit grond van mijn hart ». Op. cit., II, p. 87.

<sup>56</sup> « Kunt gij besluiten, om aan uwe nicht schuld te bekennen, haar al het hare te geven? Kunt gij den heer Blankaart om vergeving bidden, omdat gij zijn voogd-kind als gedwongen hebt om, in hare jonge jaren, de ruime wereld in te gaan? Ik vraag u niet, of gij uit waar berouw u voor den Heere kunt vernederen; als gij het eerste doet, zal dat wel volgen; ... Dit is de Evangelische leer; dit is het innig Christendom. Buiten dit is alles ijdelheid; dan hebt gij geen godsdienst ». Op. cit., II, p. 100.

<sup>57</sup> « Maar ik volgde uw raad, en ik ging in 't Evangelie en in de brieven van Paulus zitten lezen, en toen zei ik: Heere! hier is immers uw woord; en Stijntje heeft wèl gesproken ». Op. cit., II, p. 105.

Botanico] una volta: contemplerete con incanto un tale regno della natura »<sup>58</sup>.

*Imprudenza*

Sara: « Bene, che c'è di male che io vada a vedere [l'Orto Botanico] con un uomo perbene [Signor R.]? »<sup>59</sup>.

*Punizione*

Sara è rapita dal Signor R.

*Intervento dell'aiutante*

Sara: « Là venne una contadinella che, senza dirmi niente, mi fece cenno di alzarmi. Lo feci subito. Ella uscì furtivamente con me dalla casa e mi nascose nel suo letto su una soffitta che ella chiuse ben saldamente »<sup>60</sup>.

*Salvezza*

Sara ritorna a casa incolume.

*Pentimento*

Sara: « Una ragazza che ringrazia Dio in lacrime per questa fuga e che d'ora innanzi diffiderà ancor più di sé stessa che degli altri »<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> « Laat ik de eer hebben, u daar eens heen te leiden: gij zult met verrukking zulk een rijkdom der natuur beschouwen ». Op. cit., II, p. 77.

<sup>59</sup> « Wel, wat kwaad is er dan in, dat ik met een fatsoenlijk man den hortus medicus ga zien? ». Op. cit., II, p. 81.

<sup>60</sup> « Daar kwam een boerenmeisje, die mij zonder iets te zeggen, wenkte om op te staan. Ik deed het aanstonds. Zij sloop met mij uit het huis en verstak mij in haar bed op een zoldertje, dat zij wel terdeeg sloot ». Op. cit., II, p. 142.

<sup>61</sup> « Een meisje, dat God met tranen dankt voor deze ontkoming, en dat voortaan nog meer zichzelf dan anderen zal mistrouwen ». Op. cit., II, p. 147.

*Sconfitta dell'antagonista*

Signor R.: « Potrei ancora dimenticare tutto, ma la amo per mia punizione. Questo mi rende furibondo di fronte a me stesso »<sup>62</sup>.

*Protezione*

H. Edeling: « Oh! mia Burgerhart!... Se io sono un uomo così onesto, allora potete tranquillamente affidarvi alla mia protezione? Una protezione che a niente altro mira... se non a salvaguardarvi dai tanti pericoli che vi possono assediare in questo mondo »<sup>63</sup>.

*Riconoscimento dell'innocenza dell'eroina*

H. Edeling: « So tutto; ho letto il vostro racconto; e perfino questo (come era molto naturale), doveva aumentare tanto la mia stima quanto il mio amore per voi »<sup>64</sup>.

*Conclusione:* Il romanzo si conclude con la celebrazione di tre matrimoni felici fondati sull'amore e la stima: Hendrik sposa Sara, Anna sposa Smit ed Aletta si unisce in matrimonio con Willem Willis. Sara, diventata più matura in seguito alle esperienze avute, assume in modo encomiabile il ruolo di moglie e madre.

2.4. *Caratterizzazione dei personaggi*

Nel romanzo epistolare, che ha soprattutto carattere psicologico, molta importanza ha il personaggio, più dello stesso intreccio. Ma, prima di affrontare l'analisi della caratteriz-

<sup>62</sup> « Alles zou ik nog vergeten kunnen, maar ik bemin haar tot mijn straf. Dit maakt mij dol op mijzelf ». Op. cit., II, p. 179.

<sup>63</sup> « Ach! mijne Burgerhart!... Zoo ik een eerlijk man ben, dan kunt gij u immers gerust in mijne macht begeven? Eene macht, die niets anders bedoet... dan u te beveiligen voor zoovele gevaren, als u op deze wereld kunnen omringen ». Op. cit., II, 181.

<sup>64</sup> « Ik weet alles; ik heb uw verhaal gelezen; en dit zelfs (zoals zeer natuurlijk was), moest mijne achting, zoowel als mijne liefde, voor u vermeederen ». Op. cit., II, p. 186.

zazione dei principali personaggi di *Sara Burgerhart*, abbiamo ritenuto opportuno, per maggiore chiarezza, operare una suddivisione di essi, presentandoli nei loro rapporti con l'eroina del romanzo, durante il corso della sua storia. In questa abbiamo distinto tre periodi principali: la permanenza presso la zia Suzanna, la permanenza presso la vedova Spilgoed e la convivenza con il marito Hendrik Edeling. Con tale suddivisione, dei venticinque personaggi corrispondenti del romanzo, si è tenuto conto solo di quelli che, per i loro rapporti con l'eroina, risultano particolarmente funzionali alla realizzazione dello scopo delle autrici.

I - *Sara presso la zia*

*Abraham Blankaart* (amico del padre e tutore di Sara - scapolo)

*Brecht* (domestica)      *S. Hofland* (sorella della madre di Sara)      *Cornelia Slimpslamp* (amici di Suzanna)      *Benjamin*

→ |-----|

*Bigotti*

*Amici più cari:*

*Famiglia Willis*

*Sophia Van Zon* (ved. Willis)

↓

*Anna* (figlia)

*Willem* (figlio)

→ |-----|

fratelli

2 - *Sara presso la ved. Spilgoed*

*Maria Buigzaam* (ved. Spilgoed)

presso di lei alloggiano:

*Aletta Brunier*

*Cornelia Hartog*

*Charlotte Rien du Tout*

*Nuove amicizie di Sara:*

*Jacob Brunier* (fratello di Aletta)

*Hendrik Edeling*

*Signor R.*

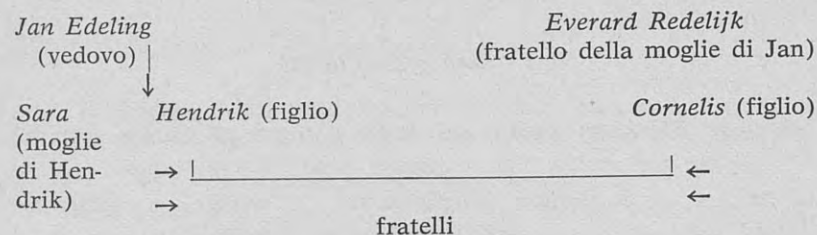
*Vecchia conoscenza:*

*Pietermel Degelijk* (domestica della famiglia Burgerhart)

*Nuova amicizia di S. Hofland:*

*Stijntje Doorzicht*

3 - Sara con il marito



Rifacendosi alla tradizione classica, le autrici hanno assegnato alla maggior parte dei personaggi un nome significativo, che permette una migliore identificazione del loro carattere. Esominiamone alcuni: Sara rappresenta un *burger hart* (cuore borghese), è cioè la personificazione di un ideale tipico della classe media del tempo. Blankaart ha un *blank aart* (carattere lucido), nel senso olandese della parola, è cioè illuminato a livello morale ed intellettuale. Hendrik Edeling, secondo il significato letterale del suo cognome, è nobile, qui s'intende soprattutto di cuore. Non è necessario conoscere l'olandese per capire poi il vile carattere degli *Slimpslamps*. La vedova Spilgoed, nata Buigzaam (flessibile), ha un carattere debole ed ha avuto la sfortuna di sposare uno Spilgoed (scialacquone). Il pastore Redelijk (ragionevole) è un uomo ispirato da una fede ragionata. Stijntje Doorzicht (giudizio) ha una notevole chiarezza di idee e la Rien du Tout è una ragazza abbastanza stupida che non ha alcuna qualità.

Ogni personaggio è poi definito dalle autrici in modo molto preciso, sia nei suoi attributi fisici che morali. Sara,

di quasi venti anni, è molto bella, la più bella di tutte le ragazze del romanzo, ha un carattere vivace ed ama essere libera ed allegra, ma è anche molto buona, sensibile ed intelligente. Il suo carattere ricorda molto da vicino quello della Wolff.

Anna Willis, poco più anziana di Sara, è meno bella di lei, ma più saggia e prudente, talvolta tanto da destare irritazione. Aletta Brunier, coetanea di Sara, è meno vivace di lei, ma altrettanto disinvolta con gli uomini, è inoltre molto buona e cortese, ha qualche carenza di carattere morale, ma trarrà giovamento in questo dall'amicizia di Sara. Cornelia Hartog, trenta anni, ha un odioso aspetto mascolino, occhi sornioni ed una voce aspra e dura; è una libera pensatrice molto colta e conosce gente importante, ma la compagnia che predilige è quella del suo cane e rivela la sua perfidia scrivendo la lettera anonima contro Sara. Charlotte Rien du Tout poi è una brunetta un po' più anziana di Sara che non fa niente tutto il giorno, è solo piena di capricci e sperpera tutto il suo danaro.

La Spilgoed è una donna onesta e buona che ama maternamente le ragazze che alloggiano presso di lei; reduce da un passato mondano e da un infelice matrimonio impostole dai genitori, ha un carattere troppo debole per poter far da guida alle ragazze. La vedova Willis invece, molto più saggia e prudente, è una guida perfetta.

Suzanna Hofland poi, fisicamente piuttosto brutta, rimasta zitella, entra a far parte di una congregazione religiosa, dove la bruttezza è considerata un simbolo di maggiore dedizione al Signore. Non è altro che una meschina bigotta avida di danaro che, con la sua ristretta mentalità, opprime Sara; ma il suo carattere non è del tutto cattivo, dopo aver infatti scoperto la mala fede di quelli che credeva suoi amici, ma che invece la derubano di tutti i suoi beni, si converte finalmente alla fede vera.

Fin qui le caratterizzazioni dei principali personaggi femminili del romanzo; passiamo ora a quelli maschili: Blankaart, scapolo cinquantenne, è un ricco commerciante sempre indaffarato ed in giro per il mondo; egli è buono e paterno con Sara, ha idee liberali ed una fede sincera, an-

che se non ha molto tempo da dedicare alla religione. Inoltre è molto generoso, infatti, facendo da padre un po' a tutti i giovani del romanzo, viene spesso in loro aiuto regalando del danaro e combinando matrimoni. Willem Willis è un ragazzo molto serio e di buoni sentimenti, ama pazzamente Sara, ma il suo carattere è giudicato troppo debole per poter compensare quello così vivace e libero di lei; molto più adatto invece ad Aletta, che infatti diventerà poi sua moglie.

Jacob Brunier, definito un *mode-gekje* (fanatico della moda), è il tipico damerino che vive « *comme il faut* » e fa tutto ciò che è « *du ton* ». Sara non fa altro che deriderlo, qui infatti le autrici danno libero sfogo alla loro capacità d'ironia. Ma, nonostante ciò, Jacob è fondamentalmente buono ed il suo carattere migliora molto grazie all'amicizia con Hendrik Edeling. Quest'ultimo poi, anche lui dedito al commercio, è un uomo con tutte le buone qualità: è bello, sensibile, prudente, giudizioso, colto ed intelligente; è insomma il marito ideale per Sara.

Il Signor R. infine è il tipico libertino, dall'aspetto galante e raffinato; unico suo scopo è fare strage delle ragazze più belle col sedurle e abbandonarle. Anche questo personaggio è messo in ridicolo dalle autrici, soprattutto umiliandolo con il fallimento della sua impresa contro Sara.

A proposito dei personaggi, Wolff e Deken, nella prefazione alla prima edizione del romanzo, affermano:

« Chi non trascorrerebbe volentieri una serata in compagnia delle signorine Willis, Burgerhart e Brunier? chi non sarebbe felice dell'amicizia di una signora Buigzaam?... Chi non si stimerebbe felice con un Hendrik Edeling (che però non è un Grandison)? »<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> « Wie zou toch niet gaarn een avond doorbrengen in het gezelschap der juffrouwen, Willis, Burgerhart en Brunier? Wie zou zich niet gelukkig achten in de vriendschap eener mevrouw Buigzaam?... Wie zou zich met eenen Hendrik Edeling, (die echter geen Grandison is) niet gelukkig achten? ». Op. cit., I, pp. XXXVI-XXXVII.

Nelle intenzioni delle autrici dunque, i loro personaggi devono attenersi soprattutto a criteri di familiarità e naturalezza; essi devono cioè rispecchiare il più possibile la realtà.

Ma, a questo proposito, si può facilmente notare che i personaggi di *Sara Burgerhart* finiscono per rappresentare solo parzialmente la realtà dell'Olanda del tempo, essi infatti sono tutti rappresentanti solo della classe borghese, in particolare i personaggi maschili sono per lo più commercianti e, essendo dello stesso ambiente, si conoscono già quasi tutti tra loro. Rappresentando così solo questa particolare classe sociale, è evidente che le autrici intendono interessare soprattutto il pubblico appartenente alla borghesia.

Riguardo poi all'ultima frase, rinchiusa tra parentesi, della citazione precedentemente riportata, è chiaro che essa rappresenta una critica esplicita delle autrici al personaggio del Richardson, Charles Grandison, protagonista del romanzo dal titolo omonimo, il cui carattere è da loro ritenuto eccessivamente positivo e, come tale, alquanto inverosimile.

I personaggi di *Sara Burgerhart* infatti non sono eccessivamente né positivi né negativi. Sara ad esempio, pur essendo l'eroina del romanzo che viene posta a modello di tutte le ragazze olandesi, non è affatto perfetta, anzi ha anche molti difetti. Questi, pur essendo logicamente funzionali allo scopo del romanzo, rendono tuttavia il personaggio molto più vivo e vero.

## 2.5. Rapporti tra i personaggi

Per definire i rapporti tra i personaggi del romanzo, abbiamo utilizzato la distinzione, fatta da T. Todorov per l'analisi del romanzo *Les liaisons dangereuses* di C. de Laclos, in tre rapporti fondamentali: la comunicazione, il desiderio e la partecipazione. Il primo si realizza nella confidenza, il secondo nell'amore ed il terzo nell'azione di aiutare.

Naturalmente non si può ridurre i numerosi rapporti umani a questi tre soli, essi possono però essere considerati i rapporti base da cui gli altri derivano mediante due regole di derivazione: la regola dell'opposto e la regola del passivo. Secondo la prima, ognuno dei tre predicati già enunciati possiede un predicato opposto: l'opposto dell'amore è l'odio, l'opposto della confidenza è l'azione di rendere pubblico un segreto e l'atto di aiutare trova il suo contrario in quello di opporsi. Secondo la regola del passivo poi, ogni azione ha un soggetto ed un oggetto, per cui se un personaggio desidera un altro, ciò vuol dire che c'è qualcuno che è desiderato, così se uno odia, un altro è odiato e se uno si confida, un altro è confidente.

Esaminando i rapporti esistenti tra i principali personaggi di *Sara Burgerhart*, si è posto soprattutto l'accento sui rapporti che questi hanno con l'eroina del romanzo, perché ci sono sembrati i più significativi.

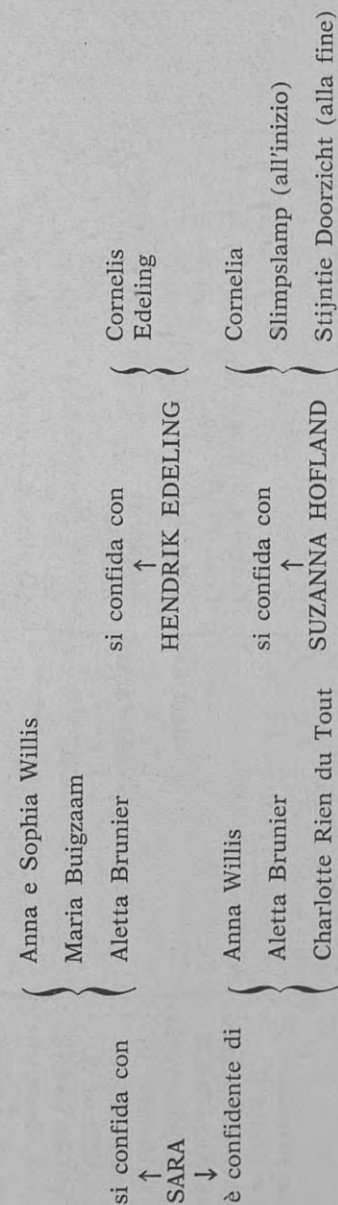
La comunicazione è il rapporto fondamentale, in quanto consiste nella confidenza che è alla base di quasi tutte le lettere del romanzo, di solito scritte proprio allo scopo di confidarsi con qualcuno. Interessante, a questo proposito, rilevare che nel romanzo la vera confidenza esiste però solo tra uomini o tra donne, sebbene la corrispondenza si intrecci spesso anche tra i due sessi. Quindi, nonostante le autrici si prodighino nel fare apparire le donne del romanzo sempre disinvolute e senza complessi nei confronti degli uomini, resta pur sempre la mancanza di una vera e propria spontaneità tra i due sessi. Questo del resto è anche comprensibile, visto che ci troviamo ancora nel Settecento.

Inoltre risulta essere assente nel romanzo il rapporto opposto a quello della confidenza e cioè l'azione di rendere pubblico un segreto, la lettera anonima può forse costituire l'unica eccezione. Per il resto, prevalendo sempre la vera amicizia, le confidenze ed i segreti non vengono mai traditi. (Vedi schema A).

Il desiderio è poi presente in quasi tutti i personaggi sotto forma di amore ed in tutti sotto forma di amicizia. Una forma di desiderio può, a nostro avviso, anche essere

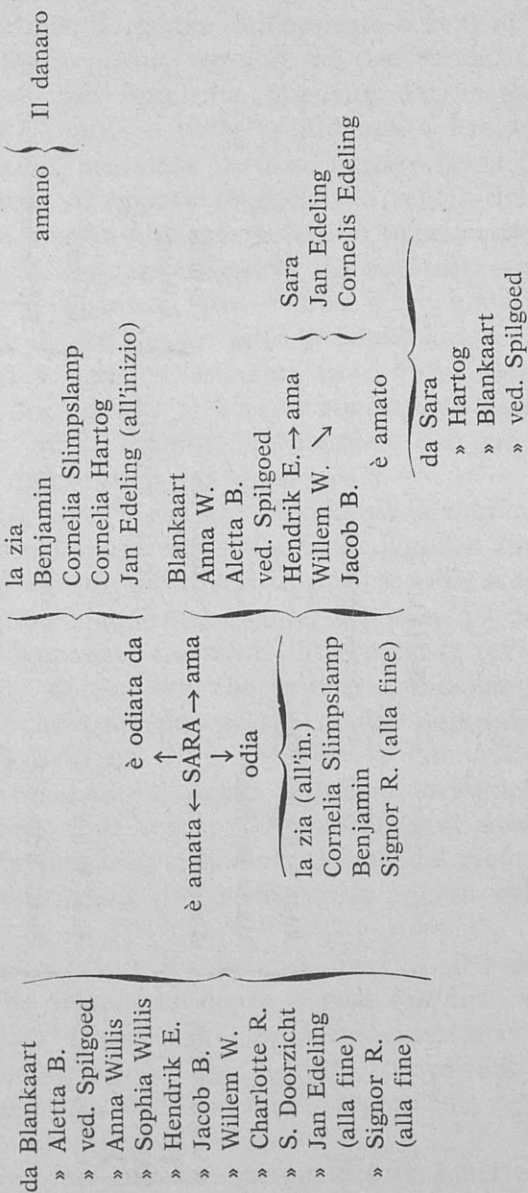
## SCHEMA A

## Comunicazione



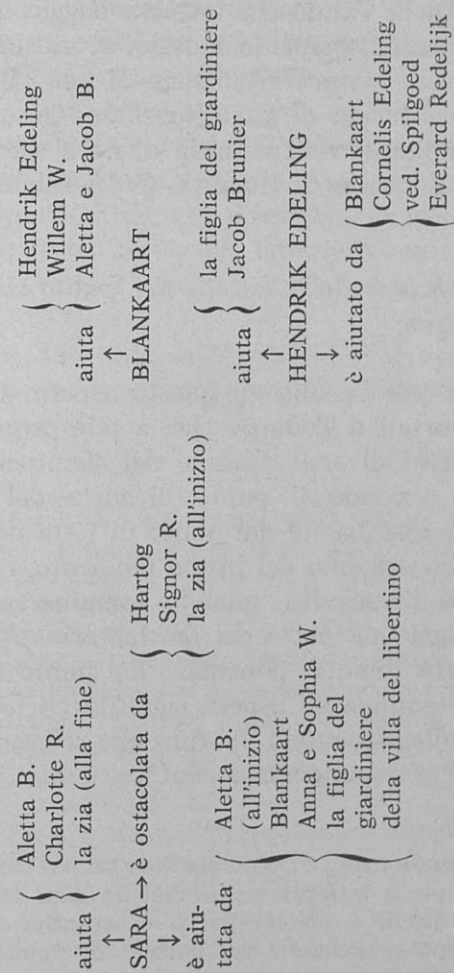


## SCHEMA B

*Desiderio*

[42]

## SCHEMA C

*Partecipazione*

[43]

considerata la cupidigia di danaro di Suzanna Hofland e dei suoi amici. (Vedi schema B).

La partecipazione infine è presente nel romanzo sotto forma soprattutto di generosità. Tutti i personaggi più positivi hanno questa qualità, essi infatti aiutano sempre volentieri gli altri o dando loro del danaro o salvandoli dai pericoli. Anche l'aiuto che un personaggio dà o riceve a favore di un miglioramento morale, soprattutto dopo un periodo di vera e sincera amicizia, si può ritenere, a nostro avviso, una forma di partecipazione. Questo è il caso di Aletta, migliorata dall'amicizia di Sara e di Jacob, miglioramento da quella di Hendrik. (Vedi schema C).

#### 2.6. *Le funzioni della lettera dal punto di vista del personaggio.*

Anche per l'analisi di questo aspetto del romanzo, ci siamo riportati a Todorov che, a tale proposito, distingue due momenti diversi: l'esame del significato che le lettere hanno secondo il punto di vista del personaggio e quello che esse hanno dal punto di vista del lettore. Ci interesseremo ora solo del primo momento, mentre dell'altro tratteremo in seguito, quando esamineremo la ricezione del messaggio da parte del destinatario.

Todorov dunque, ponendosi dal punto di vista del personaggio, esamina gli aspetti significativi fondamentali della lettera distinguendoli in: funzione referenziale<sup>65a</sup>, aspetto letterale<sup>65b</sup> e aspetto materiale<sup>65c</sup>.

<sup>65a</sup> « ... une conséquence du souci de ne pas confondre au départ le sens propre à la lettre en général ou dans une société donnée avec celui qu'elle a comme partie constitutive d'un roman. Seule la fonction référentielle des phrases du roman sera pertinente pour cette analyse; elles n'auront de sens pour nous que par rapport à la réalité qu'elles décrivent et leurs autres aspects ne seront pas interrogés ». T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris 1967, p. 13.

<sup>65b</sup> « Voici un premier aspect de la signification, différent de l'aspect référentiel; appelons-le aspect littéral. Il se manifeste dans

La lettera può assumere inoltre varie finalità: la notizia<sup>65d</sup>, l'intimità<sup>65e</sup> e l'autenticità<sup>65f</sup>.

Applicando dunque al romanzo *Sara Burgerhart* i principi di Todorov, dei tre aspetti fondamentali della lettera, il più interessante da esaminare ci è sembrato quello formale. Tra i tanti elementi che riguardano il modo in cui si presenta la lettera esteriormente, molto importanti, secondo il punto di vista del personaggio, si rivelano la lunghezza e lo stile. La prima è strettamente legata al grado d'intimità esistente tra i due corrispondenti; le lettere più lunghe del romanzo se le scambiano infatti i personaggi tra cui esiste una maggiore intimità, soprattutto Sara ed Anna Willis o Hendrik Edeling ed il fratello Cornelis; proprio a questi infatti Hendrik scrive una lettera di ben tredici pagine (la CXXXIX), che è anche la più lunga di tutto il romanzo.

Riguardo poi allo stile delle lettere, ogni personaggio rivela un proprio stile personale che lo distingue chiara-

---

le cas où l'énoncé lui-même est évoqué, mais non sa référence... cet énoncé n'est pas considéré comme une accumulation inintelligible de sons ou de lettres mais comme une unité de sens, les mots y sont pris pour des mots, non pour des choses, ni pour des séries de phénomènes ». Op. cit., pp. 14-15.

<sup>65c</sup> « ... l'énoncé n'est plus considéré comme une suite cohérente de mots, mais comme un objet. Cet aspect de l'énoncé peut être appelé son aspect matériel; et il peut également modifier sa signification globale. Dans le cas de la lettre, cet aspect prend la forme d'une feuille de papier sur laquelle cette lettre est écrite, de l'encre, de l'écriture ». Op. cit., pp. 16-17.

<sup>65d</sup> « ... la lettre égale la nouvelle, c'est-à-dire un changement dans la situation précédente, ou plutôt la possibilité d'un tel changement ». Op. cit., ibid.

<sup>65e</sup> « Une autre connotation est révélée dans les lettres... elles mettent en valeur l'intimité... L'intimité ne prend pas nécessairement les formes de l'amour; si les correspondants ne sont pas supposés d'entretenir des rapports sexuels, il s'agira d'une amitié » op. cit., p. 31.

<sup>65f</sup> « On peut appeler une troisième connotation, l'autenticité. En effet, dans beaucoup de lettres, la lettre se présente sous l'aspect d'une preuve certaine, incontestable ». Op. cit., p. 34.

mente. A questo proposito W. Z. Shetter giustamente osserva:

« Sara writes effusively and impetuously, Abraham Blankaart's letters are unvaryingly whimsical and blunty opinionated, filled with forceful descriptive adjectives, Willem Willis writes letters that are painfully and boringly correct, the Slimpslamps are slamp-dash and crude »<sup>66</sup>.

A nostro avviso, due sono i tipi principali di stili che si possono individuare in *Sara Burgerhart*: uno più convenzionale, che denota distacco o imbarazzo tra i corrispondenti ed uno più spontaneo e naturale che indica maggiore confidenza ed intimità.

Per la comprensione del tono che impronta una lettera, molto significativa è, secondo noi, l'introduzione che ogni corrispondente fa prima di entrare in argomento. Un attento esame di alcuni esempi tipici, ci permetterà di illustrare il diverso grado di convenzionalità o di naturalezza presente nelle lettere del romanzo.

La XVII lettera, ad esempio, scritta da Suzanna Hofland a Blankaart, inizia così:

« Signore!

L'Apostolo dice: che noi non possiamo evitare di praticare i peccatori, perché allora dovremmo andare fuori dal mondo »<sup>67</sup>.

Mentre nella XIX lettera, Blankaart, rispondendo alla Hofland, comincia così:

« Signorina!

Dice bene il proverbio olandese: più tardi che arrivi, più bella è la gente »<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> W. Z. Shetter, *The Pillars of society*, The Hague 1971, p. 136.

<sup>67</sup> « Mijnheer!

De Apostel zegt: dat wij allen omgang met zondaren niet kunnen vermijden, want dan zouden wij buiten de wereld gaan moeten ». E. Wolff-A. Deken, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, I, Amsterdam 1905, pp. 43-44.

<sup>68</sup> « Mejuffrouw!

Wel zeit het Hollandsche spreekwoord: hoe later op den dag, hoe schooner volk ». Op. cit., p. 48.

Entrambe queste introduzioni sono caratterizzate da un tono solenne e distaccato e facilmente si può intuire che rimproveri di carattere morale seguiranno subito dopo.

Molto convenzionali sono anche le lettere che Sara riceve dai suoi corteggiatori. In esse lunghi periodi introduttivi denotano l'imbarazzo che prova il pretendente nel venire al dunque. Esempi tipici sono le lettere XXXI e XXXIX; nella prima Jacob Brunier così si introduce:

« Charmante Dame!

Il modo disinvolto in cui voi mi trattate mi dà l'audacia di scrivervi alcune righe, ... » [e, solo verso la fine della lettera, egli afferma]: « veramente io vi amo più di ogni altro »<sup>69</sup>.

Nella seconda Willen Willis così inizia:

« Signorina, Amica Sommammente Onorata!

Temo che voi siate scontenta di me. Mai foste così, come debbo dire?... » [e continua con lo stesso tono per un lungo periodo, poi, solo alla fine di esso, egli afferma]: « Sì, ho detto abbastanza per farvi sapere che vi amo »<sup>70</sup>.

Molto diverse sono invece le introduzioni delle lettere dirette ad amici o a persone con cui chi scrive ha molta confidenza. Esse sono infatti ridotte al minimo o addirittura abolite. Così avviene nella XLV lettera in cui Sara scrive ad Anna, ella, eliminando i convenevoli, subito entra in argomento:

« Cara Amica!

Per prima cosa, dopo l'incidente accaduto alla mia onorata signorina Buigzaam, sono stata fuori »<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> « Charmante Dame!

De ongegeneerde wijs, waarop gij mij altoos behandelt, geeft mij de hardiesse om u eenige regels te schrijven, ... Waarlijk, ik bemin u meer dan iemand ». Op. cit., p. 76.

<sup>70</sup> « Mejuffrouw, Hoogst Geëerde Vriendin!

Ik vrees, dat gij op mij misnoegd zijt. Nooit waart gij zoo, hoe zal ik het zeggen?... Ja, ik heb u genoeg gezegd, om u te doen weten, dat ik u bemin ». Op. cit., p. 93.

<sup>71</sup> « Waarde Vriendin!

Voor 't eerst ben ik, na het toeval mijner geëerde juffrouw Buigzaam, uit geweest ». Op. cit., p. 118.

Lo stesso fa Anna nella XLVII lettera, quando risponde a Sara:

« Cara Saartje!

Appena ebbi chiuso [la lettera] a voi già inviata, andai giù e trovai mia madre che parlava con Willem: su di voi, come potete presumere »<sup>72</sup>.

Da questi pochi, ma, a nostro avviso, significativi esempi, si può notare quindi la netta differenza esistente tra le lettere scambiate tra amici, molto spontanee e naturali, e quelle del tipo precedentemente esaminato, di carattere senz'altro più convenzionale.

Riguardo poi alle finalità che la lettera può assumere, sempre dal punto di vista del personaggio, in *Sara Burgerhart* sono chiaramente evidenti sia la notizia che l'intimità e l'autenticità. Forniremo qualche esempio: la CVII lettera, cioè quella anonima scritta a Blankaart contro Sara, ha chiaramente la finalità di notizia. Il richiamo alla cattiva condotta di Sara in essa contenuto, annuncia infatti una possibilità di cambiamento della situazione precedente, perché il buon nome di Sara, ritenuta da tutti una brava ragazza, è ora minacciato. La finalità di autenticità è invece evidente nella CXXXIX lettera, scritta da Hendrik a Cornelis; essa, contenendo il racconto del rapimento di Sara, costituisce una prova certa ed incontestabile della sua innocenza.

Ma la maggioranza delle lettere del romanzo hanno la finalità di intimità, che prende sia le forme dell'amicizia che dell'amore. Più frequentemente la prima, la maggioranza dei corrispondenti infatti sono intimi amici che si scambiano confidenze, sfogano le loro pene e chiedono consiglio o aiuto.

<sup>72</sup> « Waarde Saartje!

Zoodra ik den u reeds toegezonden gesloten had, ging ik naar beneden en vond mijne moeder met Willem in gesprek: over u, zooals gij vermoeden kunt ». Op. cit., p. 126.

### 2.7. Le idee fondamentali del romanzo.

Conclusa l'analisi di alcuni elementi strutturali di *Sara Burgerhart*, è possibile, sulla base dello studio fatto finora, ricavare i temi fondamentali dell'intero romanzo. In questo ci riportiamo allo schema di analisi della Bal che, a tale proposito, consiglia di esaminare le relazioni esistenti tra soggetto e oggetto in ogni schema di funzioni del racconto; intendendo per soggetto colui che intraprende un'impresa e per oggetto ciò che egli vuole raggiungere: una persona, una cosa o un'idea.

Dall'analisi da noi precedentemente svolta delle varie macrosequenze del romanzo, abbiamo potuto così ricavare che nella prima macrosequenza, la *Fuga di Sara*, il soggetto è Sara, mentre l'oggetto è la libertà che ella vuole raggiungere per sfuggire all'oppressione della zia. Poiché l'impresa ha successo, questa idea è certamente un valore positivo nell'ambito del romanzo.

Nella seconda macrosequenza, l'*Amicizia di Anna Willis*, il soggetto è sempre Sara che intraprende l'impresa dell'amicizia con Anna, appunto l'oggetto della macrosequenza. Nonostante gli ostacoli che si frappongono, l'impresa riesce. Altro valore fondamentale positivo nel romanzo è dunque l'amicizia durevole.

Nella terza macrosequenza, gli *Errori di Suzanna Hofland*, il soggetto è Suzanna, che mira solo ad impossessarsi del danaro di Sara, l'oggetto della macrosequenza, mentre non pensa affatto di dare alla ragazza una più giusta educazione che non si basi solo su continui rimproveri e proibizioni, valore questo di gran lunga più importante. L'impresa fallisce ed il soggetto è punito con il furto di quasi tutti i suoi beni. L'avidità è quindi chiaramente ritenuta dalle autrici un valore molto negativo.

Nella quarta macrosequenza, il *Tentativo di diffamazione di Sara*, il soggetto è Cornelia Hartog che cerca di mettere in dubbio il buon nome di Sara, l'oggetto, calunniandola. Anche questa impresa fallisce, perché la bontà della ragazza trionfa, valore questo estremamente positivo. Ma il pericolo da lei corso è stato veramente grande, a cau-

sa soprattutto della sua imprudenza, è questo il valore negativo che qui viene messo in rilievo.

Nella quinta macrosequenza, *l'Amore di Hendrik Edeling*, il soggetto è Hendrik e l'oggetto è Sara. Nonostante gli ostacoli, l'amore sincero trionfa, è questa l'idea fondamentale della macrosequenza. Naturalmente il vero amore non può portare che al matrimonio, a cui viene data molta importanza. Inoltre in questa macrosequenza è presente anche l'idea positiva della tolleranza religiosa, che alla fine trionfa contro l'iniziale intolleranza del padre di Hendrik.

Nella sesta macrosequenza, *la Conversione di Suzanna Hofland*, il soggetto è ancora Suzanna, mentre l'oggetto è la fede vera che ella riesce a raggiungere, liberandosi definitivamente del suo vile bigottismo. La fede vera dunque è l'idea positiva fondamentale.

Infine, la settima macrosequenza, *il Rapimento di Sara*, ha come soggetto il Signor R. e come oggetto Sara; egli vorrebbe sedurre questa con l'inganno, ma l'impresa fallisce, sempre grazie alla buona fede della ragazza che è premiata con l'aiuto della Provvidenza. Ma ancora una volta ella ha rischiato grosso a causa della sua imprudenza che, secondo noi, è ancora il valore negativo fondamentale qui ribadito.

I valori finora ricavati da ogni macrosequenza, si possono dunque distinguere in positivi e negativi. Tra i valori positivi troviamo la libertà, l'amicizia, l'amore sincero, il matrimonio, la fede vera, la tolleranza religiosa e la bontà di cuore, mentre tra quelli negativi, decisamente condannati dalle autrici, l'imprudenza, l'avidità ed il bigottismo.

Questi non sono altro che i temi fondamentali su cui si basa il romanzo; in particolare bisogna notare che l'imprudenza, presente in ben due macrosequenze, è certo uno dei temi fondamentali maggiormente rilevanti. La notevole importanza data ad esso, addirittura attenua la positività del valore della libertà, presente nella prima macrosequenza; questo valore infatti resta positivo solo fin quando è accompagnato dalla prudenza che deve dunque guidare le fanciulle in ogni occasione, altrimenti incorrono in gravi pericoli.

Di fondamentale importanza è poi anche la fede vera contro il vile bigottismo, decisamente da condannare; la prima è contrassegnata da valori positivi quali la bontà e la generosità, sempre presenti in personaggi come Sara o Stijntje Doorzicht, il secondo è invece caratterizzato dall'avidità e l'ipocrisia, aspetti che risaltano infatti soprattutto nel carattere dei bigotti del romanzo.

Strettamente collegati tra loro sono poi i valori dell'amicizia e dell'amore, molto importanti anch'essi nella vita di una ragazza e, se questi sentimenti sono davvero profondi, non possono che trionfare. Unico scopo dell'amore vero è poi il matrimonio, è appunto col matrimonio di Hendrik e Sara che si conclude la macrosequenza del loro amore. Inoltre, a questo si aggiungono altri due felici matrimoni con cui il romanzo si conclude.

Dall'analisi strutturale dell'opera fin qui condotta, si può dunque concludere che l'idea fondamentale di ogni macrosequenza non è altro che un principio educativo che le autrici vogliono trasmettere al lettore. Queste varie idee sono poi riducibili ad un denominatore comune, quello dell'educazione delle ragazze, che è l'idea fondamentale di tutto il romanzo. Inoltre, dalla conclusione che le autrici danno al romanzo, è facile dedurre che il fine ultimo a cui questa educazione deve mirare è il matrimonio. Solo dal marito infatti le ragazze otterranno la protezione di cui hanno bisogno per sfuggire ai gravi pericoli che possono tormentare la loro vita.

### 3. Destinatario.

Per destinatario intendiamo il lettore stesso che, in qualità di ricettore del messaggio, interpreta l'opera e trae da essa degli insegnamenti, che possono poi arricchire, o per lo meno influenzare, il suo contesto ideologico.

3.1. *Le funzioni della lettera dal punto di vista del lettore (I tempi, gli aspetti ed i modi del racconto).*

Prima di affrontare l'esame delle funzioni della lettera dal punto di vista del lettore, ci è sembrato opportuno far riferimento ad alcuni concetti indispensabili. Todorov distingue infatti due aspetti del racconto: la storia, cioè l'argomento, che comprende una logica oggettiva delle azioni ed una sintassi del personaggio; ed il discorso, che comprende i tempi, gli aspetti ed i modi del racconto e che corrisponde a quello che Barthes intende per livello della narrazione<sup>73</sup>.

In un romanzo epistolare, i tempi, gli aspetti ed i modi del racconto sono tutti determinati soprattutto dalla successione delle lettere. Riguardo agli aspetti del racconto, non possiamo non concordare con Todorov quando afferma che, nel romanzo epistolare, il narratore è uguale al personaggio, secondo la distinzione da lui fatta dei tre tipi di percezione interna del racconto<sup>73a</sup>. Ma, poiché la lettera ha in genere un solo destinatario, il lettore è spesso superiore al personaggio, egli conosce infatti talvolta elementi dell'intreccio che alcuni personaggi non conoscono. Altre volte egli, per la stessa ragione, può trovarsi immerso nel mistero, mentre i personaggi sanno già di che si tratta, il lettore infatti non può apprendere niente al di fuori di

<sup>73</sup> cfr. sopra p. nota nr. 4.

<sup>73a</sup> « 1 - Narrateur > Personnage (la vision « par derrière »). Le récit classique utilise le plus souvent cette formule. Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage...

2 - Narrateur = Personnage (la vision « avec »). Cette seconde forme est tout aussi répandue en littérature, surtout à l'époque moderne. Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages, il ne peut nous fournir une explication des événements avant que les personnages ne l'aient trouvée...

3 - Narrateur < Personnage (la vision « du dehors »). Dans ce troisième cas, le narrateur en sait moins que n'importe lequel des personnages. Il peut décrire uniquement ce que l'on voit, etc. mais il n'a accès à aucune conscience... ».

T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris 1967, pp. 79-80.

ciò che viene detto nelle lettere. La lettera ha dunque la stessa funzione dello stile diretto ed il romanzo epistolare si avvicina molto al dramma.

Quanto alle autrici poi, Wolff e Deken fanno di tutto per non lasciare intravedere la loro presenza nel romanzo che, nelle loro intenzioni, deve assumere l'autenticità di un documento reale. Ma, nonostante ciò, esse sono costrette a rivelare la loro presenza al lettore nell'epilogo del romanzo, che fornisce informazioni sulla sorte futura dei vari personaggi, ed in qualche inciso aggiunto talvolta all'inizio o alla fine di alcune lettere per precisazioni di carattere temporale o editoriale.

All'inizio della XIII lettera ad esempio, scritta da Sara ad Anna Willis, le autrici precisano che questa è stata inviata quando Sara non aveva ancora ricevuto la lettera precedentemente inviata da Anna. Infatti, rinchiusa tra parentesi, si può leggere la frase:

« Non avendo ancora ricevuto la lettera precedente »<sup>74</sup>.

Ed ancora, alla fine della LXIX lettera, scritta da Charlotte Rien du Tout allo zio Dirk, un personaggio che compare solo pochissime volte nel romanzo, le autrici aggiungono che:

« Questa lettera, come anche quella di Pieternel, è stata alquanto purgata dagli errori di lingua e di ortografia, affinché la si potesse leggere »<sup>75</sup>.

Ma, tranne che in questi pochi casi, la presenza delle autrici nel romanzo è quasi nulla e gli unici narratori restano i vari corrispondenti; ci sono quindi diversi narratori e questo fa sì che i fatti siano esposti secondo vari punti

<sup>74</sup> (Den vorigen brief nog niet ontvangen hebbende.) *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, I, p. 31.

<sup>75</sup> (Deze brief, als ook die van Pieternel, is eenigzins van de taalen schrijffouten gezuiverd, opdat men dien zoude kunnen lezen.) Op. cit., p. 193.

di vista, giungendo a quella che Todorov definisce: « visione stereoscopica », ma di questo aspetto ci interesseremo quando esamineremo gli effetti della focalizzazione nel romanzo.

Passiamo ora alla considerazione dei tempi del racconto; è importante ricordare, a questo proposito, la distinzione tra il tempo della storia e quello del discorso. Il primo, che riguarda la successione cronologica reale degli avvenimenti narrati, è di tipo lineare, consiste cioè in una successione lineare di avvenimenti. Il tempo del discorso riguarda invece la successione cronologica degli avvenimenti, così come appaiono nel romanzo; esso è pluridimensionale, riguarda cioè anche più avvenimenti contemporaneamente. Spesso infatti l'autore interrompe la successione naturale degli avvenimenti ricorrendo alla deformazione temporale, che determina così una differenza cronologica tra gli avvenimenti narrati e la loro successione nel romanzo. Nel caso del romanzo epistolare, questa deformazione temporale è ottenuta soprattutto mediante la successione delle lettere.

Il tempo della storia è molto più semplice da misurare. In *Sara Burgerhart* infatti, mettendo tutti gli avvenimenti in fila, si può facilmente vedere che essi accadono nel corso di un anno, dalla fuga di Sara al suo matrimonio. Il tempo del discorso invece è più difficile da calcolare, a causa delle deformazioni temporali.

La narrazione degli avvenimenti fatta esclusivamente attraverso le lettere, rende molto lento il ritmo globale del racconto. Talvolta il lettore è costretto ad apprendere un fatto solo molto tempo dopo che è accaduto, attraverso una narrazione retrospettiva. Questo avviene per la storia dell'infanzia di Sara (V lettera) o del passato della vedova Spilgoed (XLV lettera).

Un'altra deformazione temporale ricorrente spesso è l'interruzione. Del rapimento di Sara ad esempio, il lettore è messo a conoscenza fin dalla CXXVI lettera, scritta da Hendrik a Cornelis, mentre il racconto completo dell'accaduto avviene solo nella CXXXIX lettera, sempre di Hendrik a Cornelis. Tra queste ci sono ben altre dodici lettere di

cui solo la CXXXI fornisce ulteriori notizie sul rapimento, le altre riguardano avvenimenti diversi, come l'eredità della vedova Spilgoed e l'inizio della corrispondenza tra la Hofland e la Doorzicht.

Un altro espediente di deformazione temporale è la frequenza, spesso infatti uno stesso avvenimento è narrato più volte nel corso del romanzo. La narrazione dell'incontro di Blankaart con Willem e Cornelis, si può ritenere un valido esempio di frequenza. Il racconto è infatti ripetuto dai personaggi ben tre volte successivamente (nelle lettere CXXXVI, CXXXVII e CXXXVIII), ma da un punto di vista sempre diverso, ciascuno mettendo in rilievo quello che lo ha maggiormente interessato.

Tutte queste deformazioni temporali rendono il tempo del discorso molto lento, per cui gli avvenimenti della storia, accaduti nel corso di un anno, finiscono per occupare ben due volumi.

Infine, riguardo ai modi in cui è esposto il racconto, in *Sara Burgerhart* sono presenti sia la forma della rappresentazione che della narrazione. Il romanzo inizia con la forma narrativa e procede così fino alla X lettera in cui Sara, raccontando della sua fuga ad Aletta, introduce la forma della rappresentazione, riportando direttamente il dialogo avvenuto tra lei, la zia, la domestica Brecht e Benjamin. Questa forma viene spesso anche usata nelle lettere scambiate tra gli amici, che preferiscono scrivere in questo modo più vivace.

Inoltre la rappresentazione è usata sempre più frequentemente verso la metà del romanzo, quando lunghe conversazioni su noiose questioni di carattere morale vengono introdotte. Ad esempio nella LXXII lettera, scritta da Sara ad Anna, è riportata una lunga conversazione di circa sei pagine sul concetto della virtù e la CXXII lettera, scritta da Sara ad Aletta, riporta il più lungo dialogo del libro, ben dieci pagine, su una delle idee fondamentali del romanzo: la prudenza.

La fatica del lettore, costretto ad immergersi in così poco allegre discussioni, è certo alleviata dalla vivacità della forma rappresentativa. Inoltre tale forma offre la possi-

bilità di una più precisa individuazione del carattere dei vari personaggi, che possono, in questo modo, esprimere le loro idee in prima persona.

Anche il lungo racconto del rapimento di Sara, l'avvenimento che causa lo scioglimento dell'intreccio, è in forma di rappresentazione, ma, verso la fine, la narrazione viene a sostituire quasi del tutto la rappresentazione. Possiamo comunque concludere che quest'ultima è senz'altro la forma preferita dalle autrici e questo va certo a vantaggio di una maggiore vivacità di narrazione, nonostante la lunghezza del romanzo e la lentezza del ritmo.

### 3.2. La focalizzazione.

Per chiarire il concetto di focalizzazione, ci riportiamo alle definizioni forniteci dalla Bal in proposito. Già nel suo articolo dal titolo *Strukturalistische verhaalanalyse*, pubblicato sulla rivista « Forum der Letteren », ella aveva dato delucidazioni sui concetti di narratore e focalizzatore, due aspetti distinti del racconto. Riguardo al primo, definito come colui che racconta la storia, la Bal afferma:

« Esso non è una persona, è un aspetto organizzatore-tecnico del racconto. Noi chiamiamo questo aspetto il narratore, ma teniamo ben presente che il narratore non è lo scrittore »<sup>76</sup>.

Infatti il narratore può far parte del racconto, ma anche stare al di fuori di esso e può narrare in prima come in terza persona. La Bal distingue così tre possibilità:

« a) Il narratore che narra in prima persona un racconto di cui egli stesso fa parte, può in quel racconto compiere tutte le

<sup>76</sup> « Het is geen persoon, het is een technisch-organisatorisch aspekt van het verhaal. Wij noemen dat aspekt de verteller, maar houden daarbij goed in de gaten dat de verteller niet de schrijver is ». M. Bal, *Strukturalistische verhaalanalyse*, in « Forum der letteren », 18-2 (1977), p. 114.

funzioni possibili, può essere soggetto, avversario, aiutante o qualunque altra cosa.

b) Il narratore che sta al di fuori del racconto in prima persona è spesso a torto identificato con lo scrittore.

c) Il narratore che sta al di fuori del racconto può narrare la storia dal punto di vista di uno o più personaggi. Questo riguarda molto da vicino il concetto della focalizzazione »<sup>77</sup>.

Per chiarire quest'ultimo aspetto, bisogna tener presente che il racconto è sempre narrato dal punto di vista di qualcuno, che può essere o un estraneo neutrale o il narratore stesso o uno dei personaggi in cui temporaneamente si identifica il narratore. Ciò che determina il punto di vista è appunto il focalizzatore.

Questi concetti vengono poi ripresi dalla Bal in un altro suo articolo dal titolo *Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens*, pubblicato sulla rivista « Spektator ». Qui ella approfondisce soprattutto il concetto di segni narrativi, di estrema importanza nel testo del racconto. Queste istanze produttrici di significato altro non sono che le espressioni linguistiche usate dal narratore, le quali, giunte al lettore, gli permettono di comprendere il significato e di ottenere così una certa immagine del personaggio rappresentato.

A questo proposito infatti la Bal afferma:

« La mia tesi è che quella immagine per una parte considerevole si realizza per mezzo dei segni narrativi. Questi funzionano in un testo per mezzo di relazioni specifiche tra le diverse istanze produttrici di significato, che realizzano in relazione mutua il significato del testo narrativo »<sup>78</sup>.

Ma questo accade perché i vari elementi di una storia sono sempre presentati da un determinato punto di vista che,

<sup>77</sup> Vedi Op. cit., p. 115.

<sup>78</sup> « Mijn stelling is, dat dat beeld voor een belangrijk deel tot stand komt door middel van narratieve tekens. Deze functioneren in een tekst middels de specifieke relaties, die in onderlinge samenhang de betekenis van de narratieve tekst tot stand brengen ». M. Bal, *Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens*, in « Spektator », 7-9/10, p. 536.



come si è già detto, viene indicato dalla Bal col termine di focalizzatore, termine preso in prestito da Gérard Genette, come ella stessa precisa. Ed il focalizzatore, come il narratore, non è necessariamente una persona, ma indica solo il punto di vista secondo il quale la storia è narrata.

Nel corso del racconto è possibile poi riscontrare dei cambiamenti di livello della narrazione come della focalizzazione<sup>78a</sup>, che possono esercitare un'influenza decisiva sull'immagine che il lettore si forma di un personaggio.

Tenendo quindi presente il metodo proposto dalla Bal, a nostro avviso molto interessante ed esposto con estrema chiarezza, tenteremo una sua applicazione al romanzo *Sara Burgerhart*. Ma prima di affrontare l'analisi vera e propria della focalizzazione, bisogna precisare che il romanzo da noi preso in esame è ben diverso da quello analizzato dalla Bal nel suo articolo. A differenza infatti de *La chatte* di Colette, che è un romanzo narrato in terza

<sup>78a</sup> « De verteller kan het woord dus "afstaan" aan een akteur. Dat gebeurt wanneer er direkte rede in een tekst is. De focalisator kan het gezichtspunt "afstaan" aan een akteur. Dat gebeurt o.a. wanneer een opinie van een akteur wordt weergegeven... Verschuivingen kunnen worden aangegeven. Daarvoor dienen zgn. *ontkoppelingstekens*. Bij verschuivingen van het vertelniveau zijn dat b.v. deklaratieve werkwoorden, dubbele punten, aanhalingstekens, of andere tekens die aangeven dat het vertelde objekt op zijn beurt vertellend subjekt wordt ... Verschuivingen van focalisatieniveau zijn niet altijd even gemakkelijk aan te wijzen. Duidelijke gevallen van ontkoppelingstekens binnen de verhaallaag zijn werkwoorden die perceptie door een akteur aangeven ». (« Il narratore può quindi "cedere" la parola ad un attore. Questo accade quando c'è nel testo un discorso diretto. Il focalizzatore può "cedere" il punto di vista ad un attore. Questo accade tra l'altro quando è riprodotta l'opinione di un attore ... Possono essere indicati degli spostamenti di livello. A ciò servono i cosiddetti segni di sganciamento. In caso di spostamento del livello narrativo i segni sono per esempio verbi dichiarativi, due punti, virgolette o altri segni che indicano che l'oggetto narrato diventa a sua volta soggetto narrante ... Gli spostamenti del livello di focalizzazione non sono sempre facili da indicare. Chiari casi di segni di sganciamento all'interno del livello del racconto sono verbi che indicano percezione da parte di un attore »). Op. cit., ibid.

persona, *Sara Burgerhart*, appartenente al genere epistolare, è invece narrato in prima persona. Questo fa sì che non ci siano mai nel romanzo parti in cui il narratore o il focalizzatore siano al di fuori della storia e l'immagine sia registrata di conseguenza da un osservatore anonimo, come avviene spesso nei romanzi narrati in terza persona.

In *Sara Burgerhart*, il mittente di ogni lettera risulta essere sempre narratore e focalizzatore della storia. Molto scarsi sono anche i passaggi di livello di focalizzazione e di narrazione. Vi sono però delle lettere in cui vengono trascritti dei dialoghi tra i vari personaggi così come sono avvenuti nella realtà o vengono riportate opinioni di altri personaggi. In questi casi è possibile notare qualche passaggio da un livello all'altro. Nella analisi che ci accingiamo a compiere, esamineremo alcuni di questi casi.

Il romanzo *Sara Burgerhart* è stato giudicato dalla critica tradizionale un romanzo moralistico, da cui è possibile ricavare considerazioni di carattere pedagogico, sociale e religioso. Di fondamentale importanza, nella formazione delle immagini a sfondo moralistico dei vari personaggi da parte del lettore, sono i segni narrativi del testo che, come si è detto, rappresentano il mezzo attraverso il quale tali immagini sono apportate al lettore.

Per la nostra analisi abbiamo scelto così alcuni esempi, secondo noi, illustrativi del funzionamento di tali espedienti narrativi, che hanno contribuito alla formazione del noto giudizio moralistico di questo romanzo da parte del gran pubblico.

Tenendo presente che, come di fronte ad ogni soggetto narrante è da postulare un oggetto narrato, anche un focalizzatore presuppone un oggetto focalizzato, nell'analisi da noi svolta, abbiamo concentrato la nostra attenzione sull'eroina che dà il nome al romanzo stesso, esaminandola così sotto i due diversi aspetti di oggetto focalizzato e di focalizzatore. In tal modo sarà possibile illustrare come le opinioni di questo personaggio e quelle degli altri su di lui, e cioè la focalizzazione, finiscono per influenzare il lettore nella direzione voluta dall'autore.

### 3.3. Sara come oggetto focalizzato.

Il personaggio di Sara è l'oggetto più frequentemente focalizzato nel romanzo, la sua vita ed il suo carattere sono l'argomento principale di molte lettere. Naturalmente ogni personaggio vede Sara dal proprio punto di vista e le opinioni sono così molto varie, alcune positive altre negative.

Il modo in cui viene presentata Sara nelle prime pagine del romanzo, esercita certamente un'influenza determinante sull'immagine positiva o negativa che il lettore si formerà di questo personaggio. Cominciamo quindi con l'esaminare le prime pagine in cui si susseguono due lettere indirizzate a Sara, quella di Blankaart e quella di Aletta Brunier. Il tutore e l'amica di Sara sono qui narratori e focalizzatori insieme, mentre l'oggetto narrato e focalizzato è o Sara o sua zia.

Leggendo queste lettere, si può subito intuire che entrambi i mittenti parteggiano per Sara. Nella prima lettera infatti già si accenna al maltrattamento di questa da parte della zia, mediante riferimento ad una precedente lettera della ragazza al tutore, in cui ella aveva accennato al suo desiderio di fuga. Blankaart, in risposta a questa sua, pur esortando Sara a non commettere un'azione simile, prende però le parti di lei contro la zia, che egli stesso giudica: « un'ipocrita ed avida megera »<sup>79</sup>.

Così anche Aletta, nella seconda lettera, prima dà un giudizio molto positivo di Sara dicendo:

« ...fece capolino una signorinella che, quanto all'aspetto, aveva molto di una piccola quacchera così fine e così composta »<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> « een geveinsde, inhalige feeks ». E. Wolff-A. Deken, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, Amsterdam 1905, p. 2.

<sup>80</sup> « ...kwam daar een jong juffertje inwippen, die veel had, wat den uitwendigen mensch betreft, van een kwakerinnetje, zoo fijntjes, zoo effentjes uitgestreken ». Op. cit., pp. 34.

Poi parla della zia come di:

« ...una vecchia e brutta figura che la concia così e la povera innocente ne riceve molto male e lo credo bene, perché conosco la bigotta »<sup>81</sup>.

Queste focalizzazioni iniziali hanno subito un loro effetto sul lettore, la cui prima reazione istintiva sarà di provare una certa simpatia per il personaggio di Sara, simpatia che verrà ulteriormente rafforzata in seguito al racconto del suo sfortunato passato, che ella stessa farà ad Anna Willis nella V lettera.

Così, una volta che il lettore si è schierato dalla parte di Sara, egli arriverà già prevenuto alla lettura della VI e VII lettera, scritte dopo la fuga di Sara. In tal modo, le opinioni negative lì espresse, nei confronti di questa, dai focalizzatori Cornelia Slimpslamp e Suzanna Hofland, poco effetto avranno ormai su di lui. La prima definisce Sara: « una ragazza selvaggia »<sup>82</sup>, e la seconda rimpiange addirittura di averla presa con sé:

« Potevo mai pensare ciò, quando presi la ragazza con me? »<sup>83</sup>.

A rinforzare l'immagine positiva di Sara intervengono poi Anna e Sophia Willis, due personaggi che, fin dall'inizio, vengono presentati in modo tale che il lettore è portato a ritenerli degni della più profonda fiducia e rispetto. Essi sono collocati infatti su un livello superiore, poiché esercitano il ruolo di consiglieri; è proprio a loro che Sara si rivolge per chiedere consiglio nei momenti più difficili. Le loro opinioni quindi sono certo degne di fede, in realtà esse sembrano anche le più obiettive; infatti, pur essendo sempre a favore di Sara, aggiungono però qualche riserva.

<sup>81</sup> « ...een oud, leelijk portret, die haar heel slecht heeft; 't geen ik ook wel geloof, omdat ik de kwezel ken ». Op. cit., p. 4.

<sup>82</sup> « Een woeste meid ». Op. cit., p. 15.

<sup>83</sup> « Docht ik dat, toen ik dat meisje bij me nam? ». Op. cit., p. 18.

Sophia Willis ad esempio nella XV lettera, esaltando il buon carattere di Sara, afferma:

« Ragazze della bontà compiacente di Sara che così poco intendono o sospettano il male, ingenue nelle cose indecenti come un bambino, che sono irreprensibili e che non considerano nessuno degli aspetti peggiori, sono sempre in pericolo di essere sedotte, purché quelli che le vogliono sedurre non siano però imprudenti »<sup>84</sup>.

Questa opinione, mettendo in rilievo un altro aspetto del personaggio di Sara, fa sì che il lettore cominci a riflettere sui pericoli in cui ragazze così ingenue possono incorrere.

Poco dopo Suzanna Hofland esprime di nuovo opinioni negative su Sara:

« ...la ragazza fu educata nel lusso; ...La ragazza aveva un cuore di pietra, interamente per la vita mondana... ho fin troppo sopportato il suo cattivo umore »<sup>85</sup>.

Ma queste opinioni così negative non sono degne di fiducia per il lettore in quanto il discorso economico, che segue subito dopo, mette in evidenza la mala fede della zia di Sara:

« Chiedo tutto il danaro fino al suo matrimonio o fino alla età di venticinque anni; lei è andata via per sua iniziativa, s'intende... non avrà un quattrino da me »<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> « Meisjes van Saartjes toegevende goedhartigheid die zoo weinig kwaad bedoelen of vermoeden, zoo onnoozel in het onbetamelijke als een kind, die zelven onberispelijk zijn en niemand van de slechtste zijde beschouwen, zijn altoos in gevaar om verleid te worden, als zij, die haar willen verleiden, maar niet onvoorzichtig zijn ». Op. cit., p. 38.

<sup>85</sup> « ...het meisje was weelderigjes opgevoed; ... De meid had een keisteenen hart, geheel voor de wereld... ik heb van haar kwaad humeur veel verdragen ». Op. cit., p. 44.

<sup>86</sup> « Ik eisch het volle geld tot zij trouwt, of vijftwintig jaar is; zij is uit er zelve weggegaan, nou, dat spreekt van zelf... zij zal geen duit van mijn goedje hebben ». Op. cit., p. 45.

Nella XVIII lettera Blankaart, scrivendo a Sophia Willis, approva le riserve già fatte da lei su Sara, infatti afferma:

« è un angelo di figliuola, però è così giovane... »<sup>87</sup>.

Poco dopo, parlando del suo incontro con Willem Willis in una locanda, egli riporta le parole pronunciate da questi su Sara:

« Oh, signor Blankaart, egli disse e diventò rosso come il fuoco, è un angioletto, non conosco ragazza più cara »<sup>88</sup>.

A questo punto si assiste a un cambiamento di livello sia della focalizzazione che della narrazione. Blankaart infatti passa la parola a Willem che, diventando narratore e focalizzatore, esprime la sua opinione su Sara, oggetto focalizzato e narrato. Il segno di sganciamento, che indica tale cambiamento, è il verbo dichiarativo *zeide* (disse), mentre le parole che seguono, « *hij werd zoo rood als vuur* » (diventò rosso come il fuoco), danno ulteriori informazioni sul modo di agire di questo giovane che, diventando rosso, fa capire al lettore l'imbarazzo ed il turbamento che egli prova nel parlare di Sara. Da ciò si deduce che la ragazza non gli è certo indifferente, anzi pare che egli sia completamente cotto di lei. Il suo giudizio estremamente positivo ne è una prova ulteriore. Il lettore ha quindi raccolto un'altra informazione sul personaggio di Sara: ella è tanto dolce e bella da essere capace anche di far innamorare pazzamente un uomo.

Nella XXIV lettera poi interviene un altro focalizzatore: Benjamin, amico di Suzanna Hofland. Questi, scrivendo a Blankaart, dice:

<sup>87</sup> « 't Is een engel van een kind, doch zij is zoo jong... ». Op. cit., p. 47.

<sup>88</sup> « Och, Mijnheer Blankaart, zeide hij, en hij werd zoo rood als vuur, dat is een engeltje, ik ken geen liever juffrouw ». Op. cit., p. 47.

« Mantenemmo la ragazza in una sobrietà cristiana, la vestimmo in modo modesto; ...quanto ha sospirato la buona donna [S. Hofland] per quella vandalica ragazza del peccato, quante lacrime ha versato, quante preghiere ha fatto per la sua povera anima... »<sup>89</sup>.

Con queste parole, oltre a scagliarsi contro Sara, Benjamin mette in rilievo gli sforzi che la Hofland ha fatto per cercare di educare e migliorare sua nipote, anzi, usando il plurale, « *wij hielden...* » (mantenemmo), egli cerca di acquistare dei meriti per aver collaborato in ciò.

Ma anche qui segue subito dopo un riferimento alla questione economica:

« ...non costa tempo e preoccupazione tutto ciò? o pensate che si abbia tutto per niente? ... la signorina Hofland avrà il suo danaro, io vi costringerò »<sup>90</sup>.

Quindi il lettore non può non pensare che si tratti ancora una volta di un discorso interessato. Ormai si rafforza sempre più in lui un vero e proprio senso di odio nei confronti di Suzanna Hofland e dei suoi avidi amici.

Più avanti nel romanzo, ancora un altro focalizzatore viene a schierarsi dalla parte di Sara contro sua zia:

« Il suo carattere la innalza al di sopra di tutte le astuzie ... questa ragazza è un angelo ... La sua vivacità è graziosa; ... la signorina Hofland l'ha tenuta in modo troppo severo »<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> « Wij hielden het meisje in eene Christelijke soberheid, wij kleedden haar stemmig;... hoeveel heeft de goede juffrouw wel gezucht over dat baldadig kind der zonde, hoevele tranen heeft zij geschreid, hoeveel gebeden heft zij voor haar arme ziel gedaan... ». Op. cit., p. 62.

<sup>90</sup> « ...kost dat alles geen tijd en zorg? of denk jij dat alles voor niets te hebben?... juffrouw Hofland zal haar geld hebben, ik zal u dwingen ». Op. cit., p. 62.

<sup>91</sup> « Haar karakter verheft haar boven alle kunststreken... dit meisje is een engel... Hare levendigheid is bekoorlijk; ... iuffrouw Hofland heeft haar al te streng gehouden ». Op. cit., pp. 67-68.

Sono parole della vedova Spilgoed, che ha una tale simpatia ed ammirazione per Sara da ritenerla addirittura una ragazza modello.

Così anche Hendrik Edeling, pieno d'amore per Sara, riscontra in lei tutte le doti che si possano desiderare in una donna:

« ...aveva un cuore sensibile e buon senso, benché conversasse sulle questioni più vaghe con la più leggiadra scioltezza e naturalezza... »<sup>92</sup>.

Alle doti morali ed intellettuali, egli aggiunge poi quelle fisiche:

« Sembrava una ragazza molto graziosa e dolce »<sup>93</sup>.

Dopo tali esaltazioni di questo personaggio, si giunge ad un'altra lettera scritta dalla Hofland a C. Slimslamp, la XXXIII. Questa volta la zia riporta un'opinione della domestica Brecht, che ha visto Sara uscire dal teatro in compagnia di un giovane; ne risulta così un'immagine molto negativa e la ragazza è addirittura giudicata sull'orlo della perdizione:

« Camminava proprio come la Meretrice di Babilonia a braccetto con quel signore. Lei gli sussurrò qualcosa, Brecht lo vide chiaramente, e allora lui guardò la ragazza e rise, che era una vergogna »<sup>94</sup>.

Si può notare qui un cambiamento di focalizzazione, mentre il livello della narrazione resta lo stesso. Infatti la zia di Sara riporta ciò che Brecht ha visto, senza tuttavia cederle

<sup>92</sup> « ...zij een gevoelig hart en gezond oordeel had, hoewel zij over de fraaiste zaken met de bekoorlijkste losheid en ongedwongenheid voortpraatte... ». Op. cit., p. 74.

<sup>93</sup> « Zij scheen een zeer bevallige, zoete juffer ». Op. cit., p. 75.

<sup>94</sup> « Ze liep net als de Hoer van Babel met dien monsieur gearmd. Zij fluisterde, Brecht zag het duidelijk, hem wat in, en toen keek hij de meid aan, en lachte dat het een schande was ». Op. cit., p. 80.

mai completamente la parola. Il verbo di percezione *zag* (vide) è il segno di sganciamento. Un altro cambiamento di focalizzazione è poi evidenziato dal verbo *keek* (guardò), che introduce il punto di vista del govane che accompagna Sara.

Anche questa volta ci troviamo di fronte allo stesso procedimento, l'opinione così negativa su Sara è infatti subito seguita da un riferimento alla situazione economica, il che fa nascere nel lettore il sospetto che tale opinione sia eccessiva ed in mala fede. A conclusione della lettera infatti la Hofland afferma:

« Fratello Benjamin vuole che io faccia causa a Blankaart, se non mi paga fino all'ultimo quattrino, secondo la condizione stabilita con la madre di lei »<sup>95</sup>.

Ma, se è vero che le affermazioni della Hofland appaiono eccessive agli occhi del lettore, tuttavia questi non può fare a meno di cominciare ad avere egli stesso dei dubbi sulla condotta di Sara, quando anche Anna Willis, nella XLVI lettera, avverte Sara del pericolo:

« Solo che non mi piace affatto che voi andiate sempre e dappertutto con il signor Jacob. Che deve pensare la gente di voi?  
La cosa migliore certo sarebbe ancora che voi aveste già determinato la vostra scelta »<sup>96</sup>.

D'altra parte nella LI lettera Hendrik Edeling, scrivendo al fratello Cornelis, riporta il dialogo avvenuto tra lui e la vedova Spilgoed che, esprimendo la sua opinione su Sara, conferma ancora una volta gli aspetti più positivi del suo carattere, pur non negando la sua indole vivace:

<sup>95</sup> « Broeder Benjamin wil dat ik met Blankaart procedeer, zoo hij mij niet tot een duit toe betaalt, volgens de conditie met haar moeder gemaakt ». Op. cit., ibid.

<sup>96</sup> « Het smaakt in 't geheel niet, dat gij u overal zoo altoos met den heer Jacob heen begeeft. Wat moet de wereld van u denken? Het beste zekr is dit nog, dat gij uwe keuze reeds bepaald hebt ». Op. cit., p. 123.

« O signore, ella mi interruppe... Saartje è la gioia della mia vita; e l'amo come se fosse mia figlia. Ci credereste che questa ragazza piena di vita, che è così burlona ed ha le idee più stravaganti, talvolta riesce a parlare in modo molto calmo con me? ... che io la sento fare osservazioni sulla religione .. Questa stessa ragazza che perfino in vostra presenza non può frenare la sua vivacità, l'ho vista durante la mia malattia tacere e piangere »<sup>97</sup>

Si nota qui ancora un cambiamento di livello della narrazione e della focalizzazione. Hendrik cede infatti completamente la parola alla vedova ed il segno di sganciamento è il verbo *viel zij in* (ella mi interruppe).

Il lettore è ora definitivamente messo di fronte al problema: una eccessiva vivacità può risultare pericolosa anche per una ragazza di indole così buona come Sara? Le idee gli verranno chiarite solo con l'intervento di un nuovo personaggio, il signor R., che con una sua lettera al Signor G., la XCI, apre il secondo volume del romanzo. Con lui viene infatti introdotta la tipica figura del libertino, cioè l'uomo galante e alla moda il cui scopo principale è sedurre le fanciulle più belle di solito con l'inganno, approfittando della loro ingenuità.

Il Signor R. è affascinato dalla bellezza di Sara; lo si può notare dalle parole che egli dice:

« Pazzo da legare sono io accanto a lei »<sup>98</sup>.

Egli decide così di conquistarlo. Questo avvenimento metterà finalmente la ragazza alla prova.

<sup>97</sup> « O mijnheer, viel zij in... Saartje is de vreugd van mijn leven; en ik bemin haar, of zij mijn eigen dochter was. Zoudt gij wel gelooven, dat dit luchtige bolletje, dat zoo vol potsen is en de zonderlingste invallen heeft, somtijds zeer bedaard met mij kan spreken?... dat ik haar aanmerkingen over den godsdienst hoor maken, ... Datzelfde meisje, dat zelfs in uw bijzijn hare levendigheid niet kan bedwingen, heb ik, gedurende mijne ziekte, niet dan zwijgend en schreiend gezien ». Op. cit., pp. 139-140.

<sup>98</sup> « Gek, ja, stapel zot ben ik naar haar ». Op. cit., II, p. 5.

Intanto altri due personaggi si scagliano contro Sara: Cornelia Hartog, una delle ragazze che abitano con lei dalla vedova, e Jan Edeling, padre di Hendrik. La prima esclama: « Oh quella odiosa Burgerhart! »<sup>99</sup>, mentre il secondo dice:

« ...una ragazza selvaggia e leggera che è giovanissima e calvinista »<sup>100</sup>.

Ma queste due opinioni sono così negative per motivi ben precisi: Cornelia parla per invidia, ella infatti ama Hendrik e non sopporta che questi sia così seriamente innamorato di Sara; Jan Edeling invece non la vede di buon occhio a causa della sua diversità di fede religiosa, egli, che è un luterano rigoroso, non può ammettere che suo figlio sposi una ragazza di religione diversa.

In difesa di Sara contro Jan Edeling interviene il figlio di questo, Cornelis, che, da uomo di legge qual'è, non vede niente di legittimo in questa opposizione:

« Mi sia concesso di chiedervi una volta, mio onorato padre! se il vostro dispiacere verso questa giovane sia fondato. Avete qualcosa contro la sua famiglia o contro il suo carattere morale? »<sup>101</sup>.

La Hartog intanto continuerà a serbare rancore nei confronti di Sara e cercherà a tutti i costi di procurarle dei guai, inimicandole perfino il tutore Blankaart con l'invio di una lettera anonima, la CVII, che resterà tale fin quasi alla fine del romanzo, quando finalmente si scoprirà il mittente. Naturalmente, in questa lettera, Cornelia fa riferimento alla cattiva condotta di Sara che va in giro con un certo Signor R., un uomo che ha fama di essere un libertino.

<sup>99</sup> « O die hatelijke Burgerhart! ». Op. cit., II, p. 12.

<sup>100</sup> « ...eene wilde, losse meid die piepjong en gereformeerd is ». Op. cit., II, p. 29.

<sup>101</sup> « Laat het mij eenmaal vrijstaan, mijn geëerde vader! u te vragen, of uw mishagen omtrent deze jonge dame gegrond is. Hebt jij iets tegen hare familie of tegen haar zedelijk karakter? ». Op. cit., II, p. 31.

A questo punto si è creata un'atmosfera di *suspence* per il lettore che, ormai in possesso di numerosi elementi riguardanti la storia di Sara, non attende altro che lo scioglimento dell'intreccio. La protagonista è fin qui rimasta coinvolta in diverse questioni, tra cui il contrastato matrimonio con Hendrik, la mancanza di fiducia di Blankaart a causa della lettera anonima ed il desiderio di conquista da parte del Signor R.

Il rapimento di Sara ad opera di quest'ultimo, fa sì che gli avvenimenti precipitino. Grazie alla sua galanteria, il libertino riesce ad avere la meglio sull'ingenuità di Sara; sembra ormai la fine per la povera ragazza. Solo l'intervento esterno ed imprevisto della Provvidenza, le permetterà di scampare al pericolo. Sara infatti ritorna a casa sana e salva. Il lettore, che aveva già avuto qualche dubbio, ora ha chiaramente compreso che un certo comportamento può essere dunque veramente pericoloso. Egli ormai non attende altro che la conclusione del romanzo. Il lieto fine è quindi prossimo.

In seguito ad una così terribile esperienza, Sara è diventata più matura, ella ha capito di aver sbagliato. Intanto il suo onore è comunque salvo; la spiegazione dell'accaduto, fornita da lei stessa per iscritto, chiarisce infatti ogni cosa soprattutto con Hendrik, che, nonostante tutto, non ha alcun dubbio su di lei, anzi la ama ancora di più. Così, vinta l'opposizione paterna, i due giovani si possono sposare felicemente.

Inoltre vi è la punizione dei colpevoli, come in ogni buon romanzo a scopo moralistico accade. Il Signor R. è punito con una grande umiliazione, per un libertino infatti non poteva esserci umiliazione peggiore di quella di innamorarsi veramente della donna che egli avrebbe dovuto solo sedurre. Scoperta poi la calunniatrice, autrice della lettera anonima, anche la Hartog è punita, ella viene infatti cacciata via dalla pensione. La zia di Sara invece, derubata di quasi tutti i suoi beni, finisce col chiedere perdono alla nipote.

Puniti così tutti i colpevoli, le ultime immagini del romanzo ci presentano la vita matrimoniale felice di Sara.

Grazie al matrimonio, il suo carattere è molto migliorato ed i difetti sono scomparsi del tutto. La vedova Spilgoed infatti afferma:

« Le impressioni che lei ha dei doveri che ora la attendono, sono così forti che moderano la sua grande vivacità così siamo rafforzati nei pensieri che ci formammo del suo carattere »<sup>102</sup>.

Mentre Hendrik poco dopo aggiunge:

« Da quando siamo nella nostra casa, lei è veramente la padrona »<sup>103</sup>.

Le esperienze precedenti hanno quindi fatto di Sara finalmente una buona moglie, lo scopo a cui l'educazione di ogni ragazza sembra dover mirare soprattutto. Alla fine del romanzo, il lettore può cogliere così l'insegnamento di carattere moralistico e pedagogico contenuto nell'opera ed è proprio allora che la comunicazione autore-pubblico può dirsi completamente attuata.

#### 3.4. Sara come focalizzatore.

Fin qui abbiamo esaminato la protagonista del romanzo in qualità di oggetto focalizzato da parte di diversi altri personaggi; ora esamineremo invece alcune lettere scritte da Sara stessa, in cui lei risulta essere dunque il focalizzatore, mentre gli oggetti focalizzati sono diverse questioni di carattere morale, sociale e pedagogico. Questo esame potrà, a nostro avviso, fornirci un ulteriore esempio del modo in cui si attua la trasmissione di valori da parte dello

<sup>102</sup> « De indrukken, die zij heeft, van de plichten, die nu op haar wachten, zijn zoo sterk, dat zij hare groote levendigheid matigen: zoo worden wij dan versterkt in de gedachten, die wij van haar karakter vormden ». Op. cit., II, p. 222.

<sup>103</sup> « Sedert wij in ons eigen huis zijn, is zij waarlijk de meesteres ». Op. cit., II, p. 236.

autore al lettore. Molto spesso infatti le autrici del romanzo sembrano parlare in prima persona attraverso il personaggio di Sara, esprimendo così la loro opinione su importanti questioni, che sono poi alla base del romanzo stesso.

Uno degli oggetti frequentemente focalizzati da Sara è la religione. La sua posizione riguardo a ciò risulta essere decisamente contro i bigotti ed a favore dei veri devoti. Molto spesso infatti ella si scaglia contro la zia ed i suoi amici definendoli in senso dispregiativo *fijnen* (bigotti):

« ...quella gente che noi chiamiamo bigotta e che si autodefinisce devota »<sup>104</sup>.

D'altra parte Sara è anche perfettamente convinta che:

« ...tuttavia ci sono (se tu non ci credessi) certe anime devote che, se le teste di queste oneste persone fossero così bene organizzate come i loro cuori, sarebbero ben più oneste e religiose... »<sup>105</sup>.

Altro oggetto focalizzato da Sara, di estrema importanza per la comprensione dell'ideologia contenuta nel romanzo, è l'educazione delle ragazze. A questo proposito, ella afferma:

« Noi ragazze siamo per lo più educate in un modo molto puerile... Portano alla perfezione la nostra statura, la nostra carnagione, il nostro portamento: ci s'insegna l'arte di piacere e quindi riceviamo maestri di danza e di canto e dobbiamo imparare il francese, il gioco delle ombre, ecc. Riconosco che una ragazza almeno non deve essere più pazza di quanto sono io ora, per capire allora, prima di diventare vecchia e brutta, che tutte queste leggiadrie non sono altro che cose accessorie; che ella può pensare quanto suo fratello Piet, suo

<sup>104</sup> « ...die lieden, die wij fijnen en die zich zelven vromen noemen ». Op. cit., I, p. 9.

<sup>105</sup> « ...echter zijn er (of jij 't niet geloofde) zulke vrome zielen onder, die, waren de hoofden dezer brave menschen zoo goed georganiseerd als hunne harten, wel zuiver en godsdienstig zijn... ». Op. cit., I, pp. 25-26.

cugino Jan, suo zio Gerrit... però che cosa tuttavia faremo noi, povere anime, quando vedremo che i nostri futuri signori e maestri sono di intelligenza così elevata che ci idolatizzano per quelle frivolezze e forse (nel loro proprio interesse) volentieri ci esonerano da tutto ciò che vale agli occhi della ragione »<sup>106</sup>.

Questa lunga citazione è, a nostro avviso, molto significativa; essa contiene infatti affermazioni di grande importanza pedagogica, che risultano essere anche abbastanza avanzate per l'epoca in cui fu scritto il romanzo, addirittura vi si potrebbe scorgere una anticipazione dell'odierno femminismo. Qui le autrici, attraverso le parole di Sara, espongono la loro opinione in materia di educazione delle ragazze, un'educazione che, come si può capire, non deve mirare solo alla coltivazione degli aspetti esteriori della personalità di una ragazza, ma anche al miglioramento dell'aspetto intellettuale. Alla fine del romanzo però queste affermazioni perderanno molto della loro audacia, quando si capirà che l'unico scopo, a cui pare che debba tendere tutto ciò, altro non è che la formazione di una perfetta moglie e madre.

Un altro argomento di fondamentale importanza, che ricorre spesso nel romanzo, è infatti l'amore sotto i due diversi aspetti dell'amicizia e dell'amore coniugale, strettamente legati l'un l'altro. Sara infatti, a questo proposito, afferma:

<sup>106</sup> « Wij meisjes worden, meest allen, op eene zeer kinderachtige wijze opgevoed... Ons postuur, onze kleur, onze houding, trekken al de zorgvuldigheid: men leert ons de kunst van behagen, en hierom krijgen wij dans- en zangmeesters, en hierom moeten wij Fransch, 't ombre leeren enz. Ik beken, dat een meisje ten minste niet gekker zijn moet, dan ik nu ben, om, vóór dat zij oud en leelijk wordt, te begrijpen, dat alle deze fraaiheden niets zijn dan bijwerk; dat zij zoowel denken kan als haar broër Piet, haar neef Jan, haar oom Gerrit... doch wat zullen wij, arme zielties, evenwel doen, als wij zien, dat onze aanstaande heeren en meesters zoo verheven van verstand zijn, dat zij ons idoliseeren om die beuzelingen; en mogelijk (om hun eigen zelfs wil) geredelijk ontslaan van alles, dat in 't oog der rede verdienstelijk is ». Op. cit., I, pp. 96-97.

« Sapete che ... la stima può trasformarsi naturalmente in amicizia e l'amicizia molto facilmente in amore? »<sup>107</sup>.

L'argomento del matrimonio poi è molto frequente nel romanzo. Sara, fin dall'inizio, guarda ad esso con estrema serietà, infatti, già in una delle sue prime lettere, afferma:

« Ci sono due cose che io rispetto, il matrimonio e la religione. Con un certo brivido io considero i santi doveri che entrambi richiedono »<sup>108</sup>.

E poi, verso la fine del romanzo, ella afferma:

« Sposo Edeling per amore, per piacere personale, per considerazione che questi sia la cosa migliore ed io non stimo altro uomo al mondo come lui. In breve, scelgo il mio migliore amico per marito »<sup>109</sup>.

Si può notare qui un cambiamento di focalizzazione e di narrazione. Queste parole infatti non sono pronunciate direttamente da Sara, ma è la vedova Spilgoed che, scrivendo a Sophia Willis, le cede completamente la parola ed il punto di vista. Ritornando poi all'argomento che qui viene toccato, si può notare che Sara ha un'idea molto seria e profonda dell'amore, che comprende sia l'amicizia che l'amore coniugale; infatti ciò che accomuna questi due sentimenti è il fatto che entrambi si basano sulla stima per la persona amata. Tali concetti vengono così spesso ripetuti nel romanzo, che il lettore finisce per compren-

<sup>107</sup> « Gij weet... achting natuurlikerwijze in vriendschap, en vriendschap heel gemakkelijk in liefde kan overgaan? ». Op. cit., I, p. 245.

<sup>108</sup> « Daar zijn twee zaken, waarvoor ik eerbied, het huwelijk en den godsdienst. Met zekere huivering beschouw ik de heilige plichten, die beide afeischen ». Op. cit., I, p. 21.

<sup>109</sup> « Ik trouw Edeling uit liefde, uit personeel behagen, uit overweging, dat dit zoo best is; en ik acht geen man in de wereld zoo hoog als hem. Met één woord, ik verkies mijn besten vriend tot mijnen man ». Op. cit., II, p. 208.



dere che l'amore e l'amicizia sono di fondamentale importanza nella vita soprattutto di una ragazza.

Dopo il matrimonio, Sara guarda con serenità e con profonda responsabilità anche all'evento della maternità. Quando infatti Hendrik le chiede se è preoccupata per questo, ella afferma:

« Se così fosse, allora io non sarei niente di peggio che una donna debole; ... Che cosa avverrebbe di voi se dovessi acquistare la vita di vostro figlio con la mia morte? ... io così volentieri vedrei crescere nostro figlio sotto il mio occhio premuroso »<sup>110</sup>.

Da queste ultime focalizzazioni, le giovani dell'epoca, a cui il romanzo era particolarmente dedicato, potevano certo trarre dei consigli preziosi e soprattutto esse venivano esortate a guardare con gioia e con serenità ai due ruoli che, secondo le concezioni del tempo, potevano fare di ogni donna una donna realizzata: il ruolo di moglie e quello di madre.

Le opinioni di Sara che abbiamo riportato sono, a nostro avviso, le più significative in quanto riguardano argomenti di fondamentale importanza, quali la religione, l'educazione, l'amore, il matrimonio e la maternità. Esse permettono al lettore di cogliere l'ideologia che le autrici intendono trasmettere.

### 3.5. *La focalizzazione dei luoghi.*

Oltre ai personaggi, le cose, gli avvenimenti e gli argomenti di vario genere, anche i luoghi vengono spesso focalizzati nel romanzo. L'analisi di questo aspetto ci è sembrato molto interessante, perché permette di capire come

<sup>110</sup> « Indien dit zoo ware, dan zoude ik niets erger zijn dan eene zwakke vrouw; ... Wat zou er van u worden indien gij het levens uws kinds met mijnen dood moest koopen?... ik zou gaarne ons kind onder mijn zorgend oog zien opwassen ». Op. cit., II, p. 238.

anche i vari spostamenti dei personaggi facciano parte di un certo disegno, tracciato dall'autore, per cercare di trasmettere la propria ideologia al lettore. Infatti, proprio attraverso la focalizzazione dei principali spazi in cui si svolge la storia da parte dei diversi personaggi, il lettore può rendersi conto di quali luoghi siano privilegiati nel romanzo e quali siano invece guardati con sospetto o con disprezzo.

Inoltre, talvolta è chiaramente evidente che determinati personaggi prima o poi pervengono sempre in un luogo stabilito, perché i vari fili dell'intreccio si possano collegare. Anche la focalizzazione dei luoghi in cui i personaggi si muovono, è dunque un aspetto funzionale allo scopo delle autrici. A dimostrazione di ciò, esamineremo quelli che ci sono sembrati gli esempi più significativi.

Il primo luogo focalizzato nel romanzo è la città di Parigi, osservata dal punto di vista di Blankaart nella prima lettera, scritta da questo a Sara:

« Se non dovessi rimanere per il momento ancora in questa brutta Parigi dove non posso capire nessuno e nessuno me se non in modo molto imperfetto, al di fuori della famiglia con cui ho da sbrigare i miei affari, e dove posso ottenere sacchi pieni di complimenti però niente danaro, e potessi venire ad Amsterdam per accertare se fosse possibile dare uno scossone a quella roba turca dalla zia »<sup>111</sup>.

Da queste parole non si può certo dire che Blankaart sia molto contento di stare in questa città, egli la lascerebbe volentieri, se non fosse per gli affari che ha da sbrigare lì. Oltre tutto egli ha molte difficoltà di comprensione della lingua, per cui si sente come emarginato.

Anche per gli stessi francesi Blankaart sembra avere scarsa simpatia, in particolare per una certa categoria di

<sup>111</sup> Indien ik niet in dit verbruide Parijs, daar niemand mij en ik niemand, dan zeer gebrekkig, verstaan kan, buiten de familie, waarmede ik mijne zaken heb af te doen, en daar ik wel zakken vol complimenten, doch geen geld van krijgen kan, nog vooreerst diende te blijven, en te Amsterdam kon komen of ik dien russischen winkel bij tante eens zou komen opschudden! ». Op. cit., I, p. 2.

persone, quella dei cosiddetti « *petits maîtres* », cioè quei damerini tipici dell'epoca, che non pensavano ad altro che a vestire alla moda, un po' come Jacob Brunier, per intenderci; e Parigi era piena di gente di questo tipo. Blankaart guarda costoro con un certo fastidio, infatti dice:

« Qui Saartje, il vostro spirito di satira troverebbe motivi, anche se non sentiste o vedeste nulla al di fuori di quell'irrequieto sciame di scarabei d'oro o di farfalline d'estate; perché così io definisco quella fastidiosa, pedante, agghindata gentaglia che si chiama *petits maîtres*: ho tanta paura per un tale bricconcello quanto voi per una scimmia; mi chiamano qui *le gros Hollandais*; che significa ciò, ragazza? forse niente »<sup>112</sup>.

D'altra parte, come si può vedere, anche i francesi hanno attribuito a Blankaart un soprannome, l'insofferenza sembra quindi essere reciproca.

In realtà, l'anziano tutore di Sara ha solo molta nostalgia per il suo amato paese, è per questo che quando finalmente, sulla strada del ritorno, incontra Willem e Cornelis in una locanda, la gioia di aver rivisto dei conazionali è tale che egli esclama:

« Bene, il mio cuore sobbalza quando vedo un olandese »<sup>113</sup>.

Come si è già detto precedentemente, Blankaart è il personaggio che ha maggiore libertà di movimento nel romanzo. Egli infatti, prima di ritornare ad Amsterdam, fa un lungo viaggio:

<sup>112</sup> « Hier, Saartje, zoude uwe geestige hekelzucht stoffe vinden, al hoordet en zaagt gij niets, dan dien nimmer stillen zwerm van gouden torren en zomerkapelletjes; want zoo noem ik dat lastig, beslissend, welopgepronkt janhagel, dat men *petits maîtres* heet: ik ben zoo bang voor zoo een rekeltje, als gij voor een aap; zij noemen mij hier *le gros Hollandais*; wat beduidt dit, kind? mogelijk niet-metal ». Op. cit., I, p. 3.

<sup>113</sup> « Wel mijn hart springt op, als ik een Hollander zie ». Op. cit., II, p. 127.

« Penso di riprendere il mio viaggio per Bruxelles e di attraversare ancora una volta la magnifica regione del Brabante; poi andiamo ad Anversa, là ho qualcosa da fare e penso di venire per la via di Rotterdam ad Amsterdam, per trascorrere il resto dei miei giorni libero da ogni fastidio, finché il Signore Iddio accoglierà Abraham Blankaart nel suo santo regno »<sup>114</sup>.

Anche da queste ultime parole si sente la grande nostalgia di quest'uomo e la stanchezza di essere sempre in giro per il mondo, che ormai lo assale. Il lettore può dunque dedurre che il luogo prediletto da Blankaart è Amsterdam, mentre gli altri luoghi sono visti da lui sempre con un certo fastidio, poiché sono lontani dal suo paese. Questa idea si addice perfettamente, a nostro avviso, ai forti sentimenti patriottici propri delle autrici.

Pure Anna Willis e sua madre intraprendono un viaggio, anche se molto più breve, per recarsi da una zia malata. Esse giungono così a Rotterdam e questo loro spostamento risulta essere chiaramente funzionale all'intreccio del romanzo. Infatti, proprio grazie a ciò, viene offerta alle autrici l'opportunità di parlare di una particolare fascia della classe media del tempo, quella della ricca borghesia del passato. Molto interessante infatti è la focalizzazione di Anna a questo proposito, quanto racconta a Sara di una serata trascorsa da un vicino della zia:

« Sono stata ancora fuori... da un vicino della zia, il signor Uitval, onesta gente borghese del passato.. » [E poco dopo, tra parentesi, ella fa una breve descrizione della casa]: « La scena rappresenta il piano superiore di una casa, piena di sedie e scaldini e tutto ciò che è in condizione di contenere insieme circa sedici persone ben vicine e calde »<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> « Ik meen mijne reis op Brussel te nemen en het heerlijk Brabandsch kwartier nog eens door te trekken; dan gaan wij op Antwerpen, daar ik ook nog iets te doen heb, en denk over Rotterdam naar Amsterdam te komen, om het overschot mijner dagen buiten beslommering door te leven, totdat de Heere God Abraham Blankaart in zijn zalig rijk zal opnemen ». Op. cit., II, p. 128.

<sup>115</sup> « Eens ben ik nog maar uit geweest, ..., bij tantes naasten buurman, den heer Uitval, brave burgerlieden van den ouden tijd... ».

A questo punto del romanzo, le autrici mostrano di non essere del tutto indifferenti verso la solida bontà ed onestà del passato. L'ambiente in cui Anna viene a trovarsi, è descritto in modo molto preciso e la ragazza è notevolmente colpita soprattutto dalla novità della cosa, dal momento che ella non è assolutamente abituata a tale ambiente. Tutti gli invitati bevono il tè in tazze di porcellana finissima, mai viste prima da Anna, intanto conversano: gli uomini sugli affari e lo studio e le donne sulle faccende domestiche e le cameriere. Poi fanno anche un lauto banchetto.

Ma, pur non negando la bontà e la cordialità dei padroni di casa, Anna, che dopo tutto si annoia abbastanza durante la serata, alla fine non può fare a meno di affermare:

« Vantino pure la vecchia cordialità olandese, a tali pranzi c'è più eccesso e si sentono più sporche ambiguità che presso la nostra gente alla moda »<sup>116</sup>.

Qui Anna esprime, a nostro avviso, anche il punto di vista delle autrici che, pur non potendo fare a meno di considerare l'onestà e la bontà di certe persone appartenenti a questa classe sociale, tuttavia, sotto alcuni aspetti, le criticano e mostrano di non approvare dei particolari atteggiamenti.

Inoltre il viaggio a Rotterdam offre alle autrici l'occasione di far sì che Anna si incontri di nuovo con Smit, una sua vecchia conoscenza. Proprio grazie a questo incontro, avvenuto appunto a casa Uitval, ella finirà per sposare Smit. Anche se viene messo l'accento sull'apparente casualità dell'arrivo di questo al ricevimento:

(Het toneel verbeeldt een Rotterdamsch bovenhuis, vol stoelen en stoven, en alles wat in staat is om een mensch of zestien wel dicht en warm bijeen te pakken). Op. cit., I, p. 104.

<sup>116</sup> « Laat men vrij roemen op de oude Hollandsche gulheid; op zulke maaltijden is men overdadiger, en hoort men vuiler dubbelzinnigheden, dan bij onze modieuse lieden ». Op. cit., I, p. 108.

« Il giovane teologo Smit, Saartje. Ora, non fissatemi così! Voi sapete vero, che noi ci siamo conosciuti da tempo? Un semplice caso lo aveva portato qui: venne con qualcuno della compagnia, senza neanche essere invitato »<sup>117</sup>;

è chiaro però che prima o poi i due avrebbero dovuto incontrarsi in qualche luogo, perché l'intreccio potesse avere il suo svolgimento.

Ma il personaggio maggiormente interessante per i luoghi in cui viene a trovarsi, è naturalmente la protagonista del romanzo. Sara infatti, pur non lasciando mai Amsterdam, si sposta frequentemente da una casa all'altra, ben quattro sono le case che ella cambia durante il corso della storia. Ed è interessante notare come ognuna di esse rappresenti un particolare momento della sua vita e quindi anche della vita di una qualsiasi ragazza come lei. Attraverso l'esame della focalizzazione dei luoghi occupati da Sara nel corso del romanzo, si potrà dunque anche interpretare l'ideologia che le autrici intendono trasmettere.

La storia della vita di Sara inizia ovviamente nella casa dei suoi genitori, che ella così descrive:

« Quanto era piacevole l'ordinato andamento delle nostre faccende domestiche! I miei genitori leggevano molto e vedevano questa smania in me con approvazione. Li vedo ancora nel nostro giardino seduti sulla panchina, quando mio padre fumava la sua pipa da riposo, come egli la chiamava, e mia madre gli leggeva qualcosa ad alta voce, mentre io sulle ginocchia del buon uomo ascoltavo o giocavo »<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> « De proponent Smit, Saartje. Nu, zie mij zoo niet aan! Gij weet immers, dat wij elkander lang gekend hebben? Een eenvoudig toeval had hem hier gebracht: hij kwam, met iemand van 't gezelschap, onverzocht, mede ». Op. cit., I, p. 107.

<sup>118</sup> « Hoe aangenaam was ons zeer geregeld huishouden! Mijne ouders lazen veel, en zagen deze zucht in mij met goedkeuring. Nog zie ik hen in onzen tuin op de bank zitten, als vader zijn pijpje van rust, zoo als hij het noemde, rookte, en moeder hem iets voorlas, terwijl ik op des goedaardigen mans knie zat te luisteren of te spelen ». Op. cit., I, pp. 8-9.

Il modo in cui Sara vive in questa casa, dà subito l'idea di una grande serenità e sicurezza, si potrebbe dire che è l'atmosfera ideale in cui una ragazza dovrebbe crescere.

Ma tutto questo improvvisamente s'interrompe quando Sara va a vivere dalla zia. L'oppressione e la severità di questa le fa infatti affermare:

« Non ho la minima libertà; se vengono i miei maestri, lei fa chiasso come una stupida; non posso suonare il piano, non posso vestirmi come sono abituata, non posso vedere nessuno se non in sua presenza... Non posso leggere niente di mio piacimento che ella non approvi »<sup>119</sup>.

La casa della zia rappresenta quindi una vera e propria prigione per Sara, dove infatti le viene negata ogni libertà. Questo modo di agire, essendo evidentemente contrario ai principi della buona educazione, viene visto nel romanzo in modo molto negativo, diventando infatti causa di ribellione da parte della ragazza che presto fugge.

La nuova casa in cui Sara viene a trovarsi, quella della Spilgoed, è dapprima focalizzata proprio da quest'ultima:

« La mia casa è a vostra disposizione; è grande, molto piacevole ed ha un bel giardino con un padiglione estivo, lì noi teniamo i nostri piccoli concerti: perché amiamo la musica, come sento che anche vostra signoria fa. Leggiamo tutte le opere di gusto in varie lingue. Ho tre cameriere e cerco di rendere a tutte le mie signorine la vita piacevole »<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> « Ik heb geen de minste vrijheid; komen mijne meesters, dan tiert zij als eene zottin; ik mag niet op mijn clavier spelen, mag mij niet kleeden zoo als ik gewoon ben; ik mag niemand zien, dan in haar bijzijn ... Ik mag voor mij zelve niets lezen, dan 't geen zij goedkeurt ». Op. cit., I, pp. 13-14.

<sup>120</sup> « Mijn huis is ten uwen dienste; het is vrij groot, zeer aangenaam, en heeft een fraai tuintje, met een zomervertrek, daar wij onze kleine concertjes houden: want wij beminnen de muziek, zoo als ik hoor dat UWelEd- ook doet. Wij lezen alle werken van smaak in verscheidene talen. Ik heb drie bedienden, en poog alle mijne dames het leven aangenaam te maken ». Op. cit., I, pp. 20-21.

Questa casa diventa presto argomento di discussione da parte di molti personaggi ed è l'oggetto molto frequentemente focalizzato in un'ampia parte del romanzo.

Anche se Sara sostiene che è una casa rispettabile, dove si trova molto bene ed è finalmente felice, Anna Willis, con la sua solita estrema prudenza, la mette ugualmente in guardia dicendo:

« La casa in cui siete, ha molto del miglior mondo e nella vostra condizione vi deve sembrare la più desiderabile: ma, amica mia, avete già motivo di pensare che giudicate questa gente nel modo giusto? »<sup>121</sup>.

La Hofland invece, con la sua mentalità ristretta che la porta a vedere le cose sempre in modo distorto, giudica quella casa addirittura un luogo di perdizione:

« Ora lei è in una casa senza Dio, dove si danza e si gioca, dove le signorine portano una pettinatura alta e si beffano di tutti i devoti »<sup>122</sup>.

La permanenza presso la casa della Spilgoed, che suscita tante discussioni, è certo un momento molto importante della vita di Sara; rappresenta infatti un periodo di maturazione durante il quale ella, da ragazza vivace e ribelle qual era, diventerà una donna assennata e giudiziosa. Sara, godendo ora di una maggiore libertà, frequenterà dei luoghi che al lettore potrebbero sembrare sintomo di un inizio di vita dissoluta. Tra questi c'è ad esempio il negozio di Mlle G., così descritto da Sara:

« È un negozio chiuso; non si vede niente se non una casa di moda, mobili moderni e tre signorine molto manierate, abba-

<sup>121</sup> « Het huis, waarin gij zijt, heeft veel van de beste wereld, en moet voor u in uwen toestand allerwenschenlijkst schijnen: maar, mijne vriendin, hebt gij reeds grond om te denken, dat gij over deze lieden juist oordeelt? ». Op. cit., I, p. 43.

<sup>122</sup> « Nu is zij in een godloos huis, daar gedanst en gespeeld wordt, daar de juffrouwen een el hoog gekapt gaan, en met alle vromen den spot drijven ». Op. cit., I, p. 45.

stanza brutte, già un po' tranquille che parlano solo francese: fortuna che io conosco questa lingua »<sup>123</sup>.

Poi la casa di Jacob Brunier, in cui Sara viene a trovarsi una sera con Aletta, ella ne rimane enormemente colpita, poiché non ne ha mai viste di simili:

« Ritornando a casa, andammo all'alloggio di Coos... Non avete mai visto un tale modo di tenere la casa! il mio occhio si soffermò prima sulla sua toletta che era nel più completo disordine... Tutti i suoi vestiti pendevano sulle sedie. Alcune paia di calze di seta erano sparse lì in mezzo. Scarpe, pantofole, stivali, un coltello da caccia, erano gettati qua e là; tutti i suoi libri potevano entrare in un cesto per il pane ed avevano un aspetto sudicio e sporco »<sup>124</sup>.

Il fatto che Sara si sia recata in una casa del genere, provocherà tra l'altro l'ira di Anna che ancora una volta inciterà l'amica alla prudenza.

Infine un altro luogo spesso frequentato da Sara in questo periodo, è il teatro dove si reca anche in compagnia di persone poco raccomandabili, per le quali ella ha ingenuamente molta stima:

« Ieri trascorsi una bella giornata. Sono stata fuori: alla commedia; ero sotto la tutela del compito Signor R., il suo amico G. prese Letje per suo conto »<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> « 't Is een besloten winkel; men ziet er niets dan een modieus huis, moderne mubelen, en drie zeer welgemanierde, tamelijk leelijke, reeds wat bedaarde Demoiselles, die niets dan Fransch spreken: 't kwam wèl, dat ik die taal kende ». Op. cit., I, p. 157.

<sup>124</sup> « In 't naar huis gaan, gingen ij Coos' logement voorbij, ... nooit hebt gij zoo een huishouden gezien! mijn oog viel eerst op zijn toilet, dat in de volmaakste disorder lag... Al zijne kleêren hingen over stoelen. Eenige paren zijden kousen slingerden er tusschen. Schoenen, muilen, laarzen, een hartsvanger, lagen door mal-kander; al zijne boeken konden wel in eene broodmand, en zagen er vuil en smerig uit ». Op. cit., I, pp. 157-158.

<sup>125</sup> « Gister had ik een fraaien dag. Uitgeweest: naar de comédie geweest; ik onder de bescherming van den deelefden heer R.; zijn vriend G. nam Letje voor zijn rekening ». Op. cit., I, p. 226.

Il lettore ha quindi l'impressione che Sara si stia abbandonando ormai ai piaceri ed alle frivolezze, ma presto la ragazza viene messa di fronte ad un grave pericolo, quello della seduzione, pericolo in cui tutte le ragazze come lei potrebbero incorrere.

Il culmine delle esperienze di maturazione di Sara, è infatti segnato dalla focalizzazione della casa del libertino, in cui ella viene inaspettatamente a trovarsi, una descrizione ricca di *suspence* fatta da Sara stessa:

« ...ed erano quasi le sei, quando ci fermammo davanti all'ingresso di un viale che conduceva ad una casa molto bella. Il cancello era socchiuso. Egli entrò nella villa con me e... »<sup>126</sup>.

Dopo aver evitato questo pericolo, grazie all'intervento della Provvidenza, Sara è ormai matura per poter affrontare il matrimonio con Hendrik. Quest'ultimo avvenimento chiude il circolo della storia di Sara che finalmente, nella nuova casa, riconquisterà la sua iniziale serenità e sicurezza:

« Domani andiamo a mettere in ordine la nostra nuova casa; è vicina alla signora Buigzaam; questo la rende per me preferibile; però è una bella casa: spero che voi presto la verrete a vedere. Giudicate un po' quanto lavoro ho ora! quante arie mi do nei confronti delle brave persone che mi portano le loro cose per rendere tutto come si deve »<sup>127</sup>.

Qui, insieme col marito, ella potrà costituire una nuova famiglia che ha tutti i presupposti per diventare una famiglia ideale come quella dei suoi genitori.

<sup>126</sup> « ...en 't was bijkans zes, toen wij voor eene laan stilhielden, die op een zeer fraai huis liep. Het hek stond aan. Hij ging de plaats met mij op en... ». Op. cit., II, p. 138.

<sup>127</sup> « Morgen gaan wij ons nieuwe huis in orde brengen; het is dicht bij mevrouw Buigzaam; dit maakt het voor mij verkieselijk; evenwel, het is een schoon huis: ik hoop er u welhaast in te zien. Oordeel eens hoe druk ik het nu heb! hoeveel air ik mij geef tegen al de goede menschen, die mij 't hunne brengen om alles te maken comme il faut ». Op. cit., II, p. 227.

Si può dunque concludere che anche la focalizzazione dei luoghi si inserisce chiaramente nel quadro degli insegnamenti pedagogici e moralistici contenuti nel romanzo. In particolare, riguardo alle case abitate da Sara, ognuna di esse ha lo scopo di illustrare degli ambienti favorevoli o sfavorevoli alla buona educazione di una ragazza. Le case che vengono osservate da un punto di vista maggiormente favorevole, sono infatti quelle in cui si prediligono delle abitudini ritenute dalle autrici fondamentali per una buona educazione e cioè la lettura di molti libri, l'amore per la musica e l'ordine nelle faccende domestiche, come avviene nella casa dei genitori di Sara ed in quella della Spilgoed. Le case invece focalizzate in modo negativo sono quelle in cui tali cose vengono trascurate, un chiaro esempio può essere la casa di Jacob.

#### 4. CONCLUSIONI

Siamo giunti così alla fine della nostra analisi che ha inteso esaminare l'ideologia contenuta nel romanzo dalle intenzioni delle autrici, espresse nella prefazione all'opera, fino al momento in cui, ad operazione conclusa, ha apportato insegnamenti al lettore.

Qual è dunque l'ideologia che il romanzo *Sara Burgerhart* trasmette? L'educazione delle ragazze deve mirare soprattutto alla formazione di una perfetta moglie e madre, è ciò che si ricava dai principi educativi delle autrici. Solo nel matrimonio infatti la donna realizzerà la sua personalità, in quanto potrà esercitare il ruolo che maggiormente le si addice.

Agli occhi del lettore moderno questo insegnamento non fa certo molto onore alla donna, che invece deve giustamente poter realizzare sé stessa anche al di fuori del matrimonio ed assumere un ruolo rispettabile nell'ambito della società in cui vive. Osservando il romanzo da questo punto di vista, il messaggio pedagogico risulta essere, per alcuni aspetti, abbastanza limitativo della personalità della donna. In particolare, la concezione che quest'ultima sia,

per sua propria natura, esposta a gravi pericoli da cui non saprebbe venir fuori senza l'aiuto di un uomo che, in qualità di marito, sarebbe l'unico veramente capace di proteggerla, ci sembra faccia ormai parte di una mentalità fortunatamente superata al giorno d'oggi.

Tuttavia vi sono nel romanzo anche degli aspetti tuttora validi, come ad esempio l'idea che il matrimonio debba essere sempre frutto di una libera scelta e non di una imposizione da parte di altri, genitori o tutori che siano. Una libera scelta perfino per la donna, che non deve esitare, se è necessario, anche ad opporsi a chi vorrebbe costringerla. Questa idea, oggi ancora valida, era certo notevolmente progressista per l'epoca in cui fu scritto il romanzo.

Nell'insieme, l'opera risulta essere strutturata secondo un disegno di simmetria ed è chiaramente evidente una notevole armonia nell'architettura di ogni sua parte. Basterebbe osservare gli schemi ricavati dall'analisi dei rapporti tra i personaggi per convincersene<sup>128</sup>.

Tutto questo rispecchia una concezione altrettanto armonica della società, tipica del '700. Una visione ottimistica e serena dunque che ha le sue conseguenze anche sul modello del ruolo sociale della donna proposto dalle autrici.

Ma è significativo che ancora nel 1923, H. C. M. Ghijsen nella rivista olandese « De Gids » così scrivesse:

« ...la loro piena attenzione di scrittrici e moraliste però si volge alla vita stessa, alla preparazione dei giovani per la forza e la gioia della vita. Quindi il loro interesse si rivolge ai valori dell'amicizia e del matrimonio, che esse esaltano come le migliori scuole di vita nella loro funzione sociale e nella loro forza educatrice: il matrimonio ideale e l'amicizia ideale sono quelle in cui gli sposi e gli amici si sanno guidare a vicenda verso una migliore e più profonda umanità »<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> cfr. sopra le pp.

<sup>129</sup> « haar volle aandacht van schrijfsters en moralisten echter keert zich naar het leven zelf, naar de voorbereiding van den jongen mensch tot levenskracht en levensgeluk. Dus wendt zich haar belangstelling naar de machten van vriendschap en huwelijk,

Questo giudizio della critica tradizionale, a nostro avviso, può ritenersi un esempio di ricezione dell'ideologia delle autrici da parte di un certo tipo di pubblico. L'insegnamento moralistico e pedagogico si può dire che sia stato qui decisamente raccolto. La comunicazione di valori, iniziata con la composizione del romanzo, ha avuto dunque successo. Ciò si è potuto realizzare grazie all'uso, da parte delle autrici, di particolari espedienti narrativi, appena percettibili nel testo, il cui funzionamento abbiamo cercato di illustrare con la nostra analisi.

MARINA BALZANO

---

die zij als de beste levensscholen in hun maatschappelijke waarde en hun opvoedende kracht hoogstellen: het ideale huwelijk, en de ideale vriendschap zijn die, waarin echtgenooten en vrienden elkan- der op weten te leiden tot beter en dieper menschzijn ». H. C. M. Ghijsen, *Wolff en Deken's romans uit haar bloeitijd* in « De Gids », Apr. en Mei 1923, p. 259.

## RECENSIONI

D. M. BAKKER e G. R. W. DIBBETS (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Taalkunde*, Malmberg, 's Hertogenbosch 1977, 413 pp., 9 ill. e 3 carte.

Libri divulgativi di ottimo livello sono rari, e spesso mancano completamente. D'altra parte è spesso difficile trovare in libri divulgativi quel che si cerca. Esistono per esempio ottimi testi sulla linguistica generale e sulla storia della linguistica; ci si occupa generalmente di coloro che hanno dato un impulso nuovo alla linguistica o che, con un contributo importante, hanno saputo mettere in pratica le teorie altrui. Ma conoscere l'apporto linguistico di un determinato paese o area linguistica rimane materia riservata a specialisti. Paesi come l'Italia o l'Olanda hanno una lunga tradizione linguistica: l'Italia può vantare nomi come Dante, Vico, Cattaneo, Ascoli, Croce, Bartoli, Merlo... l'Olanda Erasmo, Ten Kate, Te Winkel, Brill, De Vries, Van Ginneken, Van Wijk, De Groot, per citarne solo alcuni. Eppure non esiste ancora una storia della linguistica italiana<sup>1</sup>.

Lo spunto a trattare separatamente la storia della linguistica nederlandese venne quando nel 1970 fu ristampata fotomeccanicamente la quinta edizione della *Geschiedenis van de Nederlandse Taal* di C. G. N. de Vooy. Quest'opera, nata nel 1952, trattava anche la storia della linguistica nederlandese insieme ad altri argomenti linguistici, ma dal 1952 la linguistica nederlandese ha subito un'evoluzione notevole. Per venire incontro a questa lacuna, W. Hendriks propose in « Documentaal » (1972,2) di creare una commissione per aggiornare almeno la bibliografia dell'opera di De Vooy. Nell'autunno del 1972 si creò invece, su iniziativa di P. C. Paardekooper, una commissione mista belga-olandese, che credette più opportuno scrivere una opera nuova, piuttosto che modernizzare l'opera di De Vooy. Il progetto, che era di trattare separatamente ogni campo della linguistica, venne puntualmente realizzato. Per ogni settore che doveva essere trattato nella *Geschiedenis*, la commissione si rivolse ad un singolo specialista per la difficoltà di affidare ad un solo linguista l'elabora-

<sup>1</sup> Non esiste in Italia uno studio specifico relativo alla linguistica italiana. Possiamo soltanto rimandare il lettore al volume di P. Ramat e D. Gambarara, *Dieci anni di linguistica italiana*, Roma 1977.



zione dell'intera opera, compito che sarebbe risultato troppo gravoso a causa dell'estrema specializzazione richiesta oggi nel campo scientifico. Dare il compito ad esperti di scrivere ognuno un capitolo, portava in sé il pericolo di andare incontro a brani di lunghezza disuguale, di qualità diversa, di opinioni diverse e di impostazione diversa. Pericolo che i redattori D. M. Bakker e G. R. W. Dibbets hanno saputo magistralmente evitare in quanto il libro dà un'impressione di omogeneità esterna ed interna: 6 sezioni (la grammatica, la lessicografia, la filologia, l'onomastica, la dialettologia e la nederlandistica « extra muros ») vengono divise in 14 capitoli (6 per la grammatica, 4 per la lessicografia e 1 per la filologia, l'onomastica, la dialettologia e la nederlandistica extramurale) e poi ulteriormente suddivise in paragrafi. Ciascuno dei 14 capitoli si conclude con annotazioni bibliografiche redatte nello stesso modo.

Questi diversi contributi che formano insieme la storia della linguistica nederlandese in tutti i suoi aspetti non rispecchiano semplicemente le singole specializzazioni degli autori ma costituiscono un'opera omogenea e nello stesso tempo un testo accessibile a tutti. La mancanza delle tradizionali note in fondo alla pagina rende il testo molto scorrevole. Citazioni, tuttavia, non mancano, ma non interrompono il testo. Si riferiscono l'una all'altra (p. es. p. 219, 285) oppure rimandano all'importante bibliografia di 43 pp. (da p. 339 a p. 382) in appendice al libro. Un elenco degli autori citati, delle pubblicazioni anonime (comprese le riviste) ed un utile glossario concludono l'opera.

È impossibile dare un giudizio globale su un'opera così vasta ed oltretutto redatta da vari autori. Malgrado l'uniformità apparente e lo scopo ben preciso che gli autori hanno saputo rispettare, ogni autore singolo ha dato una impronta sua personale all'elaborazione del capitolo affidatogli. Hanno tentato di rimanere « informatori impersonali », ma tra le righe si può leggere che p. es. M. C. Van Toorn è un seguace della grammatica generativo-trasformativa, e che J. Goossens si ripromette molto dalla sociolinguistica. Mi sembra quindi più giusto trattare separatamente ogni capitolo del volume.

Quattro sono gli autori che hanno scritto la sezione più voluminosa (copre infatti più di 1/3 del libro): quella dedicata alla grammatica. G. R. W. Dibbets ha redatto i tre primi capitoli: la preistoria, gli scritti grammaticali del XVI secolo e gli scritti grammaticali del XVII secolo; J. Knol si è occupato della linguistica settecentesca; D. M. Bakker della linguistica ottocentesca e M. C. van den Toorn della linguistica del nostro secolo.

Nell'introduzione relativa alla preistoria Dibbets vuole ricordare (p. 15) il debito che la linguistica nederlandese (come d'altronde tutta la linguistica occidentale) ha verso i Greci ed i Romani, e discute a volo d'uccello l'apporto degli antichi allo stu-

dio della lingua. A Dionisio Trace viene dedicato molto spazio, non solo perché fu il primo in Occidente a scrivere una grammatica sistematica, ma soprattutto per la secolare influenza che la sua grammatica ha avuto. Ma più importanti, a nostro avviso, e più noti, perché innovatori di problematiche linguistiche che sono durati per secoli, sono Platone ed Aristotele, a cui non viene dato nessuno spazio. Aristotele viene solo citato (p. 17) per dire che nel V/VI secolo influenzò Donato e Prisciano, mentre Platone non viene nemmeno nominato quando è ricordata la problematica della relazione parola-oggetto. Può darsi che l'A. ritenga Aristotele e Platone sufficientemente noti nell'ambito della storia della linguistica generale e non ritenga quindi opportuno soffermarsi particolarmente. Una buona conoscenza della linguistica è quindi richiesta da parte del lettore. Ma noi riteniamo tuttavia che, se si vogliono ricordare, in un breve paragrafo, i punti essenziali dell'apporto da parte degli antichi alla linguistica nederlandese, non si possano omettere i più importanti. Platone (o più esattamente il *Cratilo* di Platone) verrà ricordato da D. M. Bakker p. 118 in relazione a Herder, e p. 136 e p. 152 in merito all'arbitrarietà del segno linguistico. « Sono le parole portatrici di significato o no? » è stata per duemila anni una domanda che ha provocato molte discussioni e che iniziò con Platone. Non dobbiamo dimenticare che sarà soltanto F. De Saussure a decidere una volta per tutte che il segno linguistico è arbitrario<sup>2</sup>. Anche Aristotele avrebbe meritato più attenzione come padre della grammatica. Il suo apporto alla linguistica vale più di due citazioni (p. 17 Dibbets, p. 125 Bakker).

Nel secondo capitolo « Scritti grammaticali del XVI secolo », l'A. considera sia gli scritti grammaticali (cioè di ortografia e di pronuncia) che le grammatiche nederlandesi, e inoltre le grammatiche contrastive, fra le quali compare come lingua anche il nederlandese. L'A. ricorda l'importante impronta che le grammatiche greche e latine diedero alla descrizione del nederlandese fino al XVIII secolo. Le otto categorie del latino (Aristotele che fu il primo a classificare le categorie grammaticali anche qui non viene menzionato) sono diventate nove, perché il nederlandese conosce, come il greco, l'articolo. Questo capitolo è ricco di materiale: una sessantina di autori ricordati in 13 pagine. Eppure l'A. ha saputo evitare l'enumerazione erudita citando spesso « dal vivo » un tratto specifico degli autori stessi, p. es. a p. 28 la dimostrazione di Gropius Becanus che il nederlandese (allora chiamato *Duytsch*) sia la lingua più antica: « *duytsch = douts = de oudste: de naam van onze modertaal zegt het zelf* » (3, p. 28). Molti nomi, molto materiale, perché l'A. ha ricordato anche l'influenza straniera (francese,

<sup>2</sup> F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di Tullio di Mauro (Bari 1967), p. 185 e sgg.

inglese, tedesca) sulla grammatica nederlandese e l'interesse dei nederlandesi per le lingue straniere.

Anche il terzo capitolo « Scritti grammaticali nel XVII secolo » è opera di G. R. W. Dibbets. Come nel capitolo precedente l'A. mantiene la tripartizione ortografia — grammatica — lingue straniere, aggiungendo un capitolo sulla fonetica per la quale era nato in quell'epoca un interesse innovatore.

La grammatica del XVIII secolo viene trattata da J. Knol. Il tono cambia; non è più animato, divulgativo, ma specialistico. Questo capitolo avrebbe potuto essere pubblicato da solo come monografia. È l'esperto che parla e che da una parte denuncia le lacune nello studio della linguistica settecentesca, che finora non è stata molto studiata, ma che d'altra parte intende far conoscere tutto l'apporto settecentesco alla linguistica nederlandese. Questa ricca informazione s'inizia con un panorama bibliografico cronologico delle opere più significative e di primaria importanza per chiunque voglia studiare un determinato aspetto della linguistica nederlandese di quest'epoca. Un solo dubbio potrebbe venire in mente al lettore: essendo questo capitolo il più lungo di tutti (va da p. 65 a p. 112), sarebbe allora il Settecento l'epoca più importante per la linguistica nederlandese? Anzi, l'attenzione dell'A. è rivolta soprattutto ai primi trent'anni. Egli trova la giustificazione di tale preferenza nel fatto che sono proprio i linguisti di questo periodo (Hoogstraten, Moonen, Verwer, Ten Kate e Huydecoper) ad aver posto le basi della linguistica nederlandese. A Moonen in particolare sono state dedicate numerose pagine.

Diciannovesimo secolo. Nuovo capitolo, nuovo autore. L'interesse di J. Knol va verso gli scritti olandesi, D. M. Bakker invece vede rapporti tra scritti olandesi e stranieri e legami con periodi precedenti. Egli inizia il suo capitolo sulla linguistica dell'Ottocento dando una ottima sintesi della problematica dello studio linguistico dai Greci in poi. Grazie ad una breve premessa, in cui situa la linguistica nederlandese nel suo contesto storico e in cui ammette il suo debito verso il passato e preannuncia il futuro (De Saussure e il XX secolo), anche questo capitolo avrebbe potuto essere autonomo. I problemi che occupavano i linguisti olandesi nell'Ottocento erano di ordine filosofico, ed è sotto questa luce che l'A. presenta le opere di Cartesio, Hamann, Herder, von Humboldt e Becker. Ricorda come importanti per la storia della linguistica nederlandese inoltre Rask, Bopp, Grimm ed i Neogrammatici. Sintetizza l'apporto dei linguisti olandesi P. Weiland, W. G. Brill, T. Roorda, L. A. te Winkel e C. H. den Hertog. Bilderdijk, più letterato che linguista, viene ricordato come amico di Grimm, il quale aveva dimostrato un vero interesse verso il medio-nederlandese. I riferimenti dell'A. a epoche precedenti e posteriori danno l'impressione che sia per caso che egli abbia curato l'Ottocento in questo libro e che avrebbe potuto

scrivere capitoli su qualsiasi altro periodo con la stessa visione di insieme.

Il capitolo più atteso perché attuale, « La grammatica nederlandese nel XX secolo », è opera di M. C. van den Toorn, che però copre solo 33 pp. (da 161-194). Descrivere un stadio contemporaneo è sempre un compito difficile perché non si possono prendere le distanze necessarie per una buona valutazione. L'A. è riuscito tuttavia a dare a questo ventesimo secolo, che ha visto tante correnti diverse nella linguistica, una divisione ben precisa secondo tre tendenze: quella tradizionale, quella strutturale e quella generativo-trasformazionale.

Non ci troviamo davanti ad una tripartizione in cui ogni corrente sia fine a se stessa: l'A. dimostra invece come ogni tendenza presenti in nuce i presupposti che stanno alla base degli indirizzi di ricerca successivi, e di ogni tendenza valuta i punti, negativi e positivi. Nell'ottimo panorama d'insieme il paragrafo sulla grammatica generativa trasformazionale può servire anche da introduzione a persone senza un'adeguata preparazione linguistica.

La seconda parte del libro è dedicata alla lessicografia. Poche pagine (da p. 197 a p. 203) tracciano un disegno storico dell'origine e dell'evoluzione della lessicografia nel Medio Evo. L'A., P. G. J. van Sterkenburg, dice di aver dovuto attingere ai propri studi perché in essi ha dato una nuova visione sull'evoluzione delle più antiche raccolte alfabetiche di parole (p. 197). Egli distingue e tratta separatamente lessici alfabetici e lessici sistematici; questi ultimi vengono nuovamente divisi in due categorie: quelle del tipo *De Deo* e quella del tipo *De homine*. L'A. non nasconde che lo studio della lessicografia medievale non si sia ancora concluso, poiché quattro mss., che egli ritiene importanti anelli nella catena dei dizionari medievali occidentali, dovrebbero ancora essere studiati. P. G. J. van Sterkenburg fornisce un panorama completo degli studi già fatti e di quelli ancora da farsi nel campo della lessicografia nederlandese medievale.

La lessicografia del XVI secolo è stata curata da F. Claes. Chi meglio di lui<sup>3</sup> avrebbe potuto curare la lessicografia di questo periodo? Le sue recenti ricerche sulla tipografia di Plantijn ed il suo « correttore » Kiliaen sono ben noti a tutti i nederlandisti. Come Van Sterkenburg è considerato lo specialista per la lessicografia medievale, così F. Claes è considerato tale per la lessicologia del Cinquecento.

<sup>3</sup> Oltre ai suoi 12 studi sui primi dizionari nederlandesi citati nella bibliografia, vi si possono aggiungere altri due: F. Claes, *Kiliaen, de grondlegger van de Nederlandse lexicografie*, in « Wetenschappelijke Tijdingen », jg. 28 (1959), coll. 193-204 e idem, *De verhouding van Kiliaens eerste Dictionarium tot de Thesaurus van Plantijn*, in « Handelingen Kon. Z. - Ned. Maatschappij voor Taal- en Letterkunde », XXIII, 1969.

Nel sedicesimo secolo nasce in tutto l'Occidente l'interesse per le lingue straniere. Dizionari plurilingui sorgono un po' dappertutto, e fra le diverse lingue è presente spesso anche il patrimonio lessicale del nederlandese. Plantijn, famoso editore anversese, e Kiliaen, il maggiore lessicografo per la lingua nederlandese (fu il primo a dare un'importanza sempre crescente all'etimologia), hanno anch'essi uno spazio loro riservato.

A F. de Tollenaere, molto conosciuto nel campo della lessicografia moderna, sono stati affidati i secoli XVII, XVIII, XIX e XX. Egli continua sulla linea dei suoi predecessori a dare solo informazioni essenziali sull'evoluzione lessicografica. La lessicografia nel XVII e XVIII secolo era soprattutto bilingue (e non più plurilingue né ancora monolingue). Il 1710 vide ad Amsterdam uscire il primo dizionario italiano-nederlandese e viceversa, a cura di Mozes Giron. La necessità di avere un dizionario della propria lingua (in questo caso il nederlandese) si fece sentire solo verso la fine del XVIII secolo e fece nascere nella *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (Società di Letteratura Nederlandese) a Leida il desiderio di allestire un dizionario monolingue, alfabetico e storico. Questo dizionario, comunemente chiamato il WNT<sup>4</sup>, ha una lunga storia e non è tuttora ultimato, benché il primo fascicolo uscisse nel lontano 1864. Tutte le vicissitudini ed i successi del WNT sono stati descritti da F. de Tollenaere, e queste pagine si possono considerare tra le più agevoli alla lettura perché formano un felice contrasto con il lungo ed inevitabile elenco di lessici e lessicografi. L'A. approfitta dell'occasione offertagli per raccontare le molteplici vicende del WNT e per introdurci alla problematica della compilazione lessicografica. Dice p. es. p. 236 che per una enciclopedia la balena è un mammifero, i frutti dell'albero del fico sono i semi, e Venere un pianeta, ma che per l'uso comune della parola la balena è un pesce, il fico un frutto e Venere una stella. Un buon dizionario storico deve inoltre tener conto dell'importante evoluzione che la nostra visione del mondo ha subito sin dal Medio Evo. Ad un altro importante dizionario, il MNW<sup>5</sup>, sono state dedicate alcune pagine (pp. 238-240). L'A. delinea brevemente la sua concezione del lavoro, la sua realizzazione e la critica avuta. Anche i dizionari ben noti a tutti gli olandesi e fiamminghi (Van Dale, Koenen/Endepols e Kramer) sono stati ricordati. I due capitoli di De Tollenaere sono forse fra i più interessanti per il lettore non-specialista della materia, perché l'A. riesce ad interessarlo ad un settore della linguistica ri-

<sup>4</sup> A partire dal 1942 il *Woordenboek der Nederlandsche Taal* viene abbreviato WNT, abbreviazione ripresa da Heeroma in *Etymologische Aanteekeningen*, in « Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde » 61 (1942), p. 46.

<sup>5</sup> *Middelnederlandsch Woordenboek* (abbreviato MNW) opera quasi completamente scritta da J. Verdam in 9 voll. (1885-1929).

tenuto generalmente arido e difficile, facendolo partecipe della problematica storica e teorica. Anche a chi potesse credere che compilare un dizionario sia oggi piuttosto un lavoro da computer, l'A. toglie ogni illusione: il computer, l'automatizzazione può sì aiutare, ma non creare.

La filologia occupa la terza parte della *Geschiedenis*. Laddove la parte sulla grammatica nederlandese e la prima parte sulla lessicografia richiedevano una solida conoscenza generale della linguistica e della lessicografia, la seconda parte sulla lessicografia e la parte sulla filologia sono più divulgative. M. J. M. de Haan, autore dell'unico capitolo sulla filologia, intitolato « La filologia e le sue scienze ausiliari » inizia evocando i diversi significati che la parola « filologia » ha in diverse lingue ed epoche. Per l'A. il filologo deve non soltanto stabilire la forma più autentica del testo, ma anche rifarne la storia (pp. 251-252). Segue poi un'interessantissima dissertazione sulla storia della filologia, la sua nascita, la sua problematica, i suoi metodi, che potrebbe servire anche come introduzione alla disciplina filologica ma che anche lo specialista legge con piacere per la sua chiarezza. L'A. è stato forse troppo succinto nell'illustrare le varie tappe della filologia nederlandese. I grandi filologi nederlandesi come J. W. Muller, M. de Vries, J. Verdam, W. J. A. Jonckbloet, F. Buitenrust-Hettema, E. Bonebakker, W. de Vreese, W. G. Hellinga ed altri vengono soltanto citati come esponenti nederlandesi delle diverse correnti della filologia generale.

L'onomastica forma la quarta parte e copre 10 pp. (da p. 271 a p. 281). Essa è suddivisa in toponomastica e antroponomastica, che a sua volta distingue i nomi di battesimo dai nomi di famiglia. L'A., M. Gysseling, inizia la sua esposizione segnalando l'origine di questa giovane scienza (si può dire che nacque come scienza solo nel secolo scorso) rispettivamente in Germania, Belgio, Francia, Inghilterra e Paesi Bassi. Con toponimia l'autore intende tutti i nomi geografici, quindi oltre che i nomi dei comuni, i nomi di fiumi, campi, strade ecc. L'onomastica attuale vuole ricercare sistematicamente (magari *in loco*), elencare alfabeticamente, spiegare etimologicamente e segnalare tutte le varianti, di tutti i nomi esistenti.

Studi che coprono un intero territorio politico o linguistico sono ancora rari oggi: la maggior parte degli studi è regionale e sono più numerosi in Belgio che in Olanda. Peccato quindi che nel vasto numero degli articoli citati l'A. non abbia accennato al *Modern Woordenboek der Belgische Gemeenten*, di A. Houet, Bruxelles 1960. L'A. rimpiange inoltre di non aver potuto completare il suo *Toponymisch woordenboek van België, Nederland, Luxemburg, Noord-Frankrijk en West-Duitsland (vóór 1226)* (Tongeren, 1960) perché lo ha dovuto pubblicare incompiuto, essendo la pubblicazione l'unica soluzione per iniziare una carriera scientifica (p. 274). L'A. ha saputo, nello stesso tempo, interessare il lettore a questo genere di studio linguistico, iniziarlo alla sua problematica e informarlo degli

studi passati (con i loro meriti e difetti), degli studi in corso, e degli studi da farsi ancora, senza mai ricadere in una noiosa elencazione.

La dialettologia forma la quinta parte del libro. L'A., J. Goossens, le ha dato il sottotitolo « Storia della dialettologia nederlandese ». Questa « storia » è stata poi suddivisa in sei capitoli come segue: il periodo pre-scientifico, la dialettologia neogrammaticale, l'espansione dialettologica, la dialettologia strutturale e intra-linguistica, le nuove correnti e infine la storia dei dizionari dialettali. Le grandi correnti linguistiche fanno da « back-ground » alla storia della dialettologia nederlandese che l'A. ha saputo magistralmente sintetizzare in poche pagine (da p. 285 a p. 311). Grandi dialettologi di fama internazionale (come Frings, P. Roussetot, J. Gilliéron ecc.) vengono solo citati quando hanno avuto seguaci tra i dialettologi nederlandesi (p. es. Grootaers, Colinet, Kloeke ecc.). Anche questo capitolo richiede una certa preparazione da parte del lettore.

Malgrado il grande interesse che la dialettologia ha avuto soprattutto nelle Fiandre, le università notano che questo interesse va diminuendo negli ultimi tempi. Questa crisi sarebbe da attribuirsi secondo Weijnen<sup>6</sup>, alla recente apparizione e fioritura della linguistica americana che, per quanto riguarda la dialettologia, si trova in una situazione ben diversa da quella europea, al successo della linguistica generativo-trasformativa ed infine al successo della sociolinguistica americana. Alcuni dialettologi hanno già tentato di incorporare la metodologia generativo-trasformativa e le ipotesi sociolinguistiche in studi dialettologici. Goossens tuttavia rimpiange il fatto che la dialettologia generativa non abbia saputo tener conto delle dimensioni geografiche che sono necessarie per ogni studio sui dialetti. La sociolinguistica invece non può essere ignorata dai dialettologi. L'A. augura e spera in una socio-dialettologia<sup>7</sup> perché essa potrebbe tener conto sia della dimensione geografica dei dialetti che di quella sociale. Potranno rientrare così in un unico studio quelli stessi fenomeni che per gli uni costituiscono delle espressioni volgari e per gli altri rappresentano il dialetto<sup>8</sup>.

La sesta ed ultima parte curata da Thys, parla della nederlandistica *extra muros*. L'A. vuole documentare la storia dell'insegnamento della lingua, letteratura e cultura nederlandese in ogni

<sup>6</sup> A. A. WEIJNEN: *Crisis in de dialectkunde* in « Taal en Tongval » 27, 1975.

<sup>7</sup> Il modello per una sociodialettologia è già stato sviluppato da Goossens sia per quanto riguarda la forma che il contenuto in *Historische en moderne taalgeografie*, in Van Loey en Goossens 1974, e in *Die Erforschung der niederdeutschen Dialekte*, in « Niederdeutsches Jahrbuch » 97, 1974.

<sup>8</sup> p. es. la parola *zoet* (dolce) viene pronunciata [sut] ad Amsterdam ed in Frisia, ma allorché è considerato volgare ad Amsterdam, è dialetto in Frisia.

paese del mondo. Sono più di 300 docenti ad insegnare la nederlandistica all'estero<sup>9</sup>.

Il primo capitolo, che offre un panorama storico-geografico della nederlandistica nelle università straniere, è suddiviso in due parti: una dedicata ai paesi europei, l'altra ai paesi extra-europei. L'elenco dei paesi europei dove viene insegnato il nederlandese, si apre con la Germania occidentale che ha una lunga tradizione alle spalle e dove attualmente esistono due cattedre di nederlandese. Segue poi la Germania orientale, dove nell'importante Università Karl Marx di Lipsia vengono formati anche docenti polacchi, russi e cechi. Esistono importanti centri anche in Inghilterra (con tre cattedre), Francia (una cattedra), Polonia (una cattedra) e Italia, dove il nederlandese viene insegnato in nove università.

Seguono poi i paesi extra-europei. L'Indonesia (per motivi ovvii) occupa il posto più importante. Una serie di brevi capitoli — il nederlandese nel curriculum degli studi all'estero; ideale e realtà; ricerca nederlandistica nelle università estere; il nederlandese come lingua straniera, gli olandesi e fiamminghi nel mondo ed infine la cura per la nederlandistica all'estero da parte della madrepatria — parlano dei problemi generali relativi all'insegnamento all'estero di una lingua poco nota, delle condizioni spesso difficili per svolgere una ricerca a migliaia di chilometri di distanza dalle biblioteche che custodiscono le fonti, e dell'aiuto da parte dei governi belga ed olandese. Fa piacere leggere un resoconto sulla propria disciplina che tiene conto delle difficoltà per inserire il nederlandese nelle varie università del mondo. Nessuno avrebbe potuto farlo meglio di W. Thys, presidente fino al 1976 della IVN (Associazione Internazionale per la Nederlandistica)<sup>10</sup>. Tuttavia, mi lascia un po' perplessa trovare in questa *Geschiedenis* una parte dedicata a questa attività. L'insegnamento del nederlandese nel mondo mi sembra più un argomento da mettere in appendice che da inserire come parte integrante in una storia della linguistica nederlandese.

Il valore di questo testo, che può essere usato sia come punto di partenza per lo studio di un determinato ramo della linguistica nederlandese sia come testo di consultazione, grazie alla sua complessa ed importante bibliografia, supera i limiti delle frontiere dell'area linguistica nederlandese. Infatti, questo libro che compendia l'intera storia della linguistica nederlandese è di tale rilevanza che dovrebbe, a nostro avviso, essere tradotto. Il nederlandese non è una lingua mondiale e quindi le opere scritte in questa lingua per lo più restano

<sup>9</sup> Nell'*Inleidende toespraak* tenutasi ad Anversa nel 1976 per l'inaugurazione del 6° congresso internazionale di nederlandistica all'estero, W. Thys parla di 369 docenti legati a 166 istituzioni in 25 paesi.

<sup>10</sup> D. M. Bakker, uno dei redattori del *Geschiedenis*, è stato membro del comitato direttivo della I.V.N. fino al 1976.

sconosciute fuori dei Paesi Bassi e del Belgio. Temo che solo Erasmo ed i tre seguaci della Scuola di Praga (Van Ginneken, De Groot e Van Wijk) siano noti fuori dell'Olanda e del Belgio. Lingua e notorietà vanno spesso insieme: Rasmus Rask ne è un ben noto esempio: non il suo nome, ma quello di Jacob Grimm è legato alla famosa legge sulle occlusive *p, t, k* in germanico, benché fosse Rask ad aver scoperto gli stessi fenomeni fonetici prima di Grimm, pubblicandoli in danese...

Negli anni cinquanta ci fu già un tentativo di rendere noto all'estero l'apporto nederlandese alla linguistica. La commissione del centro inter-universitario belgo-olandese per la nederlandistica, incaricò il Prof. C. B. van Haeringen di scrivere una bibliografia ragionata sugli studi linguistici nederlandesi che prese il titolo *Netherlandic Language Research. Men and works in the study of Dutch*. Questo libro, utilissimo per chi vuole avviarsi allo studio della linguistica nederlandese è stato aggiornato, purtroppo, solo fino alla prima metà del 1959 in occasione della seconda edizione. Più recente, ma più divulgativo ed in nederlandese, è l'ottimo *Nederlandse Taalkunde* di M. C. van de Toorn<sup>12</sup>. Come spiega l'A. nella sua premessa, è soprattutto un'introduzione alla linguistica nederlandese, e quindi si occupa più della linguistica moderna che di quella storica. Ma grazie alla ricca bibliografia commentata che segue ogni capitolo, anche questo libro può essere un'iniziazione alla linguistica nederlandese.

Se questa *Geschiedenis* venisse tradotta si dovrà tener conto del fatto che molti dati storici ben noti in Belgio ed Olanda non lo sono in tutto il mondo: p. es. p. 39 l'autore dà per scontata la conoscenza dei motivi dello spostamento della posizione culturale da Sud verso Nord dopo il 1600, per cui gli scritti grammaticali del '500 provengono tutti dal Sud, ma quelli del '600 (salvo uno) dal Nord.

K. M. G. EERDMANS

KRISTINA HALLIND, *Taylor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri*. Lund, LiberLäromedel, 1978, pp. 271.

Se furono eccezionali le circostanze in cui Lindegren scrisse la serie di liriche destinate all'album monografico sui pittori surrealisti del cosiddetto « gruppo di Halmstad » (1947) — per commissione precisa, cioè, e avvantaggiato da una frequentazione assidua

<sup>11</sup> C. B. van Haeringen, *Men and Works in the study of Dutch*, E. J. Brill; Leida, 1954, 1960.

<sup>12</sup> M. C. van den Toorn, *Nederlandse Taalkunde*, Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1973.

con gli stessi pittori — non è invece eccezionale, ma ricorrente anche presso i contemporanei l'antica pratica di scrivere 'in margine' a qualche testo pittorico congeniale. Citazioni di opere visive in poesia, 'omaggi', rifacimenti sono stati cose di tutti i giorni: si pensi anche solo agli echi letterari suscitati da *Guernica* di Picasso, mentre nella Svezia di Lindegren si ispiravano alla pittura, fra i poeti di primo piano, almeno Gullberg (*Den gule Kristus*) e Ekelöf (*Helvetes-Brueghel, Claude Lorrain, Spansk skola*). Anche album di riproduzioni pittoriche affiancate da loro interpretazioni letterarie, del genere cioè proprio di questo di Lindegren, non sono stati cosa rara, a partire dal caso più famoso che ricorda qui Kristina Hallind, *A l'intérieur de la vue. 8 poèmes visibles*, scritti da Eluard nel 1948 per quadri di Max Ernst.

Più in generale, gli almanacchi-manifesto delle avanguardie, futurismo dada e surrealismo, avevano offerto prodotti sperimentali misti, grafico-letterari. L'aspirazione del Bauhaus al *Gesamtkunstwerk* (v. anche qui, p. 15) è l'ultima e più ambiziosa manifestazione del secolare *Andersstreben* delle arti, che aveva prodotto i *technopaegnia* alessandrini, i *carmina figurata* medievali, gli emblemi barocchi e su su fino ai *Calligrammes* di Apollinaire, alla 'poesia concreta' e a Cummings. All'immagine tipografica ricorre del resto spesso lo stesso Lindegren, tanto nell'opera maggiore quanto, e a maggior ragione, qui; seguendo gli esperimenti di Ekelöf che ha reintrodotto la pratica in Svezia (*apoteos, choros*).

La riflessione sulle analogie fra poesia e pittura ha quindi consistenza anche in epoca moderna, lontanissima dalla tradizione che dilatava l'« ut pictura poesis » di Orazio. I problemi teorici che fondano esperimenti di questo genere sono poi giganteschi, e hanno a che fare con le teorie della percezione (sinestesia: cfr. già la *Farbenlehre* di Goethe) e con le teorie della memoria. Mnemosine era la madre delle Muse nella mitologia greca, ricorda Mario Praz (*Mnemosine*, Milano 1971), e « in ogni arte sono contenute, tramite la memoria, tutte le altre arti » (A. Russi, *L'arte e le arti*, Pisa 1960). Nell'arte moderna, ossessionata come si sa dal riflettere su se stessa, si sviluppano altri problemi: la coscienza dei procedimenti, la 'grammatica delle forme', la griglia filosofica gettata sul mondo (Worringer).

Diderot invitava a « rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression » (*Lettre sur les sourds et les muets*). Gli studi novecenteschi si sono però limitati spesso ad indagare, fra pittura e poesia, corrispondenze puramente tematiche (cfr. H. A. Hatzfeldt, *Literature through Art*, New York 1952), o a tentare coraggiose, se pure discutibili, 'traduzioni' delle soluzioni tecniche di un'arte in quelle dell'altra (E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris 1947). La tradizione

più vitale è piuttosto la ricerca di analogie in quello che Praz chiama *ductus* e Sypher atteggiamento mentale, Hauser maniera e Panofsky « intrinsic meanings or content » (*Studies in Iconology*, New York 1967<sup>3</sup>, p. 13).

È questa appunto la linea in cui mostra di inserirsi questo felice libro di Kristina Hallind, che coglie l'occasione del ciclo poetico (mediocre) dedicato da Lindegren a una serie di quadri metafisico-surrealisti (altrettanto mediocri e in evidente dipendenza dai grandi modelli europei di trent'anni prima) per studiare, molto più che i risultati specifici, motivazioni e procedimenti. Soprattutto, aiutandosi con prezioso materiale inedito, appunti preparatori e varianti alle liriche poi pubblicate, KH porta alla luce i metodi di cui si serve anche il Lindegren maggiore: e cioè lo spregiudicato ridurre esperienza (compresi in questo caso gli oggetti di esperienza che sono i quadri stessi) e memoria (le citazioni nascoste non si contano, da Valéry a Ekelöf) a magazzini di metafore. Qui L. pesca elementi isolati (per il sistema non ha interesse) da sviluppare in un gioco di opposizioni, specularità e paradossi a popolare un paesaggio negativo, paralizzato nell'assenza e nell'attesa, dove, come avveniva nella grande pittura metafisica, tutte le funzioni sono vanificate. Ma l'angoscia risulta diluita ed esteriore, non motivata sufficientemente dalla percezione dell'irrazionalità universale. Le cose non sono spettrali come diventano « se si rompono i fili di abitudine e di ricordo che costituiscono le relazioni fra le cose » (G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in « Valori Plastici » I (1919), 4-5, pp. 15-18). Hanno invece contorni sfumati, strutture vaghe. « C'è chi non conosce il terrore delle linee e degli angoli, e tuttavia si sente attratto dall'infinito », scriveva ancora De Chirico.

È proprio questo il caso di Lindegren, come prova con chiarezza eccezionale il lavoro preparatorio qui studiato da KH. Il rapporto che questi inediti documentano con i quadri può venire legittimamente esteso, per sineddoche, al rapporto di Lindegren con la totalità dell'esperienza. R. Enckell nota con la lucidità abituale come Lindegren non si proponga di studiare « come » i quadri siano fatti, ma soltanto « quello » che in essi viene fatto; e già questo mette in risalto le differenze d'approccio per esempio con Ekelöf, che invece sia riflettendo sul mondo che quando prende spunto dall'arte figurativa (si pensi anche solo a *Helvetes-Brueghel*) si occupa sempre del processo (del movimento, del tempo) piuttosto che del semplice dato. Gli appunti preparatori di Lindegren, che KH qui studia, sono per la verità fitti di riferimenti anche tecnici a ogni singolo quadro: colori, luci, volumi, superfici, 'maniera'. Ma al momento buono Lindegren non li usa.

Già la scelta dei testi pittorici e, all'interno di quelli, la selezione di certi motivi (ben noti ai lettori di Lindegren: rovine occhi mani muri costellazioni colonne bilancia...) dimostra certo la con-

genialità del gusto fra lo scrittore e i pittori. Ma dimostra anche la volontà, in Lindegren, di adattare la materia di studio (in questo caso i quadri) a un proprio lessico figurativo preesistente, retto da convenzioni rigide e chiuso, senza dilatarlo e senza tanto meno modificarlo. Ma poi, man mano che l'elaborazione procede, viene fuori il metodo caleidoscopico di montaggio che Lindegren usa, avvalendosi di una citazione (non dichiarata) da Valéry sul « primo verso ricevuto in dono » per giustificare la combinatoria dei ritagli che ricava qua e là.

Il rapporto delle singole liriche con i quadri da cui prendono spunto è estremamente eterogeneo, fa notare giustamente KH: a volte una parafrasi parziale, a volte lo sviluppo di un unico simbolo o anche soltanto del titolo, altre volte ancora un'impressione composita. Ma mai un'indagine sulla struttura del quadro, sui suoi rapporti interni (o sull'assenza di rapporti, che è proprio quanto crea, secondo De Chirico, il malessere). E una volta prese le note, Lindegren ci lavora sopra senza risalire più al quadro.

Le annotazioni preparatorie si trasformano gradualmente in vere e proprie varianti. C'è uno studio di eccezionale interesse che KH fa (pp. 52 sgg.) sul costituirsi di uno di questi testi, *Förankring i verkligheten*. Qui si generalizza il metodo di lavoro che KH ha già reso evidente col semplice espediente di affiancare fra loro le formule proposte negli inediti e quelle del testo definitivo; e cioè la tendenza continua a sostituire il preciso col più generico e suggestivo, il concreto col genitivo metaforico che l'aggioga a un 'universale'. Esattamente il contrario di quanto raccomandava Pound<sup>1</sup>. È l'ambiguità 'cattiva' di cui parla Empson, il tipo romantico (e poi simbolista) che apre prospettive in lontananza: ambiguità evasiva, « ottenuta attraverso l'espressione vaga » (*Seven Types of Ambiguity*, tr. it. Torino 1965<sup>2</sup>, p. 69). Passando dagli appunti al testo pubblicato, così, « en period av isolation och cellskräck » (« un periodo d'isolamento e di terrore della cella ») si trasforma in « universums cell » (« la cella dell'universo »); « granitblocket atmosfäriskt » (« blocco di granito, atmosferico ») diventa « atmosfärens block » (« il blocco dell'atmosfera »), il semplice « torn av brickor » (« torre di mattoni ») prolifera in « bricktorns balansfanfarer » (« le fanfare d'equilibrio della torre di mattoni ») (!). Altrove l'ossimoro a buon mercato, con paronomasia, che serba ancora l'impronta della prima fase di Lindegren: « bländad av eld från din blindhet », « accecato dal fuoco della tua cecità ». KH accosta il procedimento a quelli di Gullberg, quando sviluppa gli appunti di diario nell'alcaica di *Vid Cap Sounion*; ma il paragone non ha fondamento, negli appunti di Gullberg è già con-

<sup>1</sup> *A Retrospect*, in T. S. ELIOT (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1954<sup>2</sup>, p. 5.

tenuta l'identica metafora che istituisce tutta la prima strofa: la fila di colonne, nel tempio di Poseidone, come una lira sonante.

Lo studio sulla genesi di *Förankring i verkligheten*, molto bello come si è detto, dimostra chiaramente quali procedimenti predilige Lindegren. Dalla descrizione di oggetti paradossalmente accostati che formano materia del quadro si passa al tentativo di conciliarli attraverso una similitudine (il monumento), e di qui alla personificazione. Infine vero soggetto diventa, dal «relitto» che era, una astrazione fortemente soggettiva, «il tuo rimpianto», che sviluppa per opposizione un'altra astrazione sentimentale, «la tua speranza». Di qui i consueti giochi di specchi.

La tecnica di montaggio di cui si è detto combina, perciò, con effetto di caleidoscopio impressioni fortemente visive con astratti vaghissimi. Il principio compositivo dei quadri, per lo più statico, metonimico, diventa nelle liriche metaforico e dinamico. Le giustapposizioni tendono a slittare in trasformazioni. Altrove questo procedimento appartiene invece al quadro: due o più immagini confluiscono in una nuova entità ambigua. E il testo non glielo perdona; le immagini bicipiti vengono scisse di nuovo e contrapposte fra loro («husen eller korten» «le case o le carte da gioco» in *Sjömanskvarteret*, dove invece le case sono anche carte da gioco).

Ma più spesso le combinazioni figurative vengono approvate e riprese. «Ögons stjärnbild», «la costellazione degli occhi», in *Kosmisk moder*, è la semplice applicazione letterale (nota KH con finezza), e perciò nuovamente sorprendente, di una metafora consunta, l'occhio-stella.

Più ancora che l'aspetto riguardano le funzioni delle cose, le somiglianze che motivano la combinazione di due immagini (p. 95). A volte la metafora più importante del testo è presa a prestito: il cielo notturno come una placenta (in *Kosmisk moder*) viene da Ekelöf, il «tetto» e la «vela» di *Nuit transparente* dal *Cimetière marin* di Valéry.

Altri espedienti sono le associazioni acustiche e molti altri giochi sinestetici: freddo, caldo, pesante (p. 90); meno con l'odorato e con il gusto. I giochi sulla polisemia e sull'omofonia delle parole (pp. 90 sgg.). Ai verbi e agli aggettivi è affidata l'«animazione»; o meglio, il compito di parlare del mutismo, della paralisi, della frustrazione delle cose. La colonna e la corona d'alloro (in *Monumentet*) «aspettano inutilmente». Le ancore (*Förankring i verkligheten*) «hanno perso la strada risalendo dagli abissi» (p. 94). Tutti i meccanismi metaforici appaiono sfruttati, fino agli spostamenti di attributi e predicati, fino alle sovrapposizioni; ma spesso localmente, in via episodica, senza collegarsi a un piano semantico profondo nel testo.

L'uso dei colori ha soprattutto funzione emotiva, anche quando ha nel quadro corrispondenza diretta, e funzione culturale: di matrice simbolista o addirittura medievale (pp. 109-13). L'azzurro di

Mallarmé, il blu velenoso, il verde speranza, il rosso del sangue e del fuoco, il giallo della dissoluzione, il bianco della morte (molto bianco nero e grigio). Non direi, come fa KH a p. 115, che si tratti «in primo luogo di colori naturali».

Ci sono poi aspetti particolari di questi testi che pure si offrono a riflessioni suggestive. Per esempio, parecchi quadri rappresentano monumenti, *assemblages* e sculture (p. 150): sono quindi rappresentazioni di rappresentazioni, con un effetto di *mise en abyme* (cfr. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris 1977) che tuttavia Lindegren trascura di cogliere, pur con tutte le sue inclinazioni per i giochi di specchi; e vi connette invece allusioni alla natura e alla funzione della poesia che tradiscono associazioni sorprendentemente classicistiche (p. 150). Ancora: l'ossessione animistica che percorre questi testi fa sì che tre quarti all'incirca diano voce di «io» e «tu» (intrecciando una volta addirittura un dialogo) a elementi della figurazione con tratti umani, ma tuttavia deformati o più spesso mutilati (p. 145); o introducano un «io» e un «tu» invisibili, coinvolti passivamente nella rappresentazione e doloranti. Altrimenti, il testo consiste in un commento e in un'interpretazione «con occhi da iniziato» (136) a una scena che si svolge nel tempo della trasformazione, o più spesso nella simultaneità delle avanguardie.

Il problema forse più importante del libro, e cioè la poetica e la teoria della figurazione ricostruibili attraverso questi testi, KH l'affronta partendo da dati esterni: le dichiarazioni in proposito dello stesso Lindegren, che afferma di volersi rifare al «metodo mitico» di Eliot e agli archetipi dell'inconscio collettivo junghiano, tenendo quindi costantemente in funzione un doppio piano di significati, consci e inconsci. Ma tiene anche conto della sintomatologia che accompagna queste «visioni», nebbie e torpore del dormiveglia o addirittura «svenimenti spirituali». Da uno psicologo dell'epoca, T. Husén, Lindegren prende in prestito per queste immagini «interiori» la definizione di «eidetiche»; non nel senso husserliano, quindi, ma piuttosto di fenomeno allucinatorio, parapsicologico. Credo tuttavia che si debba far uso molto cauto di queste testimonianze, largamente di maniera; e credo che «la lingua dei simboli ricevuti o contemplati nell'intuizione» (come dice Lindegren), e la pratica dell'inseguire immagini associate debolmente fra loro senza sceglierle e senza condensarle ricordino soprattutto (con molti anni di ritardo) gli esercizi di scrittura automatica dei surrealisti, in edizione riveduta e più elastica. Mentre altri tratti di queste «visioni», come le impressioni di luce abbagliante («ljuset saltar storm» in *Hamlets himmelsfärd*, «la tempesta salata della luce») sono poco più che *clichés*, conosciuti e derisi (cfr. *Självsyn* di Ekelöf dove «i contorni scintillanti di sale» sono dati per luogo comune pseudo-onirico); e non vanno quindi ricondotti a fenomeni di fotismo o altro. E infine non mi convince il richiamo alla *Pensée sauvage* di Lévi Strauss per i processi di associazione fantastica che

usa Lindegren, profondamente letterari e governati da convenzioni riconoscibili e datate. Non sarebbe stato il caso di cercare invece categorie teoriche nei molti studi recenti sui meccanismi della metafora?

LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

JØRGEN HAUGAN, *Henrik Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik*. Tabula-Fremad, København 1977, pp. 7-330 (con note, bibliografia, indici e un breve sommario in inglese).

Notevole per singole analisi testuali, per osservazioni su particolari aspetti e problemi del teatro di Ibsen, questa tesi di dottorato del norvegese J. Haugan scopre sin troppo spesso i suoi punti più deboli proprio nell'impostazione metodologica, a mio giudizio, insufficientemente elaborata e spesso incoerente.

Sin dall'inizio (p. 7) l'autore riconosce il suo debito al « new criticism » (e lo ribadisce nella conclusione - pp. 282-298), del quale dice di accettare l'esigenza dell'« autonomia dell'opera d'arte ». Ma, in concreto poi, tutto il suo lavoro tende, sia pur in forma confusa e contraddittoria, ad attingere, pel tramite dell'opera d'arte, la non ben definita « coscienza dell'artista ».

L'autobiografismo e la psicanalisi sono qui i due binari obbligati sui quali l'intera ricerca procede, malgrado gli excursus occasionali e le digressioni storico-letterarie nelle quali si tocca un po' di tutto: dalla funzione dell'arte al capitalismo, dal culto del genio alla pornografia (pp. 299-311).

Se, per un verso, l'angolazione dell'analisi testuale, circoscritta a sei drammi soltanto (*La commedia dell'amore; Cesare e Galileo; Spettri; Rosmersholm; Il costruttore Solness; Quando noi morti ci destiamo*), appare sempre condizionata da due degli ultimi e più esplicitamente autobiografici drammi di Ibsen — un procedimento più o meno già seguito nel 1925 da H. Weigand, che l'autore sembra ignorare — per un altro, l'interpretazione di caratteri e intrecci in chiave psicanalitica sfocia inevitabilmente nel travisamento di questa arte.

Certo in più casi si può concordare coi giudizi singoli dell'autore; ma sempre con massima riserva.

Quando p. es. egli propone (pp. 7, 15, 291) la suddivisione dell'opera ibseniana in tre fasi illustrate da tre parole-chiave del *Solness*: *kirker* (fase idealistica), *hjem* (fase naturalistica), *luftsloft* (fase nichilistica), si è pronti in linea di massima a consentire; a patto però che quella suddivisione non sia intesa, come fa l'autore, nella sua cronologica materialità. In Ibsen, mi sembra, l'idealista non va mai disgiunto dal nichilista (già in *Catilina*; e poi nella *Commedia dell'amore* e in *Cesare e Galileo* non meno che in *Brand* e

*Peer Gynt*, per tacere degli altri drammi). Così non si può negare che tutta la poesia giovanile di Ibsen è caratterizzata, come dice l'autore (p. 292), « dallo sforzo di essere se stesso » (*trangen til å bli seg selv*), se però subito dopo si aggiunge che quel carattere non è solo della poesia giovanile, ma permane inalterato fin nell'ultimo lavoro teatrale.

Quando invece l'autore esce dal solco dell'analisi avventurandosi in sintesi speculative e inserisce nel suo discorso generici enunciati attinti all'ideologia marxista o alla misteriosofia psicanalitica, si scivola subito nell'arbitrario e nel semplicistico.

Il tragico ibseniano sarebbe, a suo dire, determinato dalla repressione degli istinti naturali, cioè sessuali; e in *Spettri* p. es. la signora Alving e il pastore Manders sarebbero, in quanto esponenti d'una certa mentalità e d'un certo costume repressivo verso il sesso, responsabili sia delle sciagure di Osvaldo sia della canaglieria di Engstrand (pp. 122-123). Che è veramente un po' troppo; tanto varrebbe prendersela col biblico serpente!

Con grande sorpresa si apprende poi che Ibsen, che credevamo poeta della passione morale, fu invece soprattutto uno scrittore « erotico » (*først og fremst en erotisk forfatter* - pp. 293-294), e che anzi per fargli giustizia bisogna affiancarlo a Nietzsche, a Marx e a Freud, cioè ai grandi « smascheratori degli interessi economici e spirituali della società borghese » - p. 307, (*skarpsindige avslørere av skjulte interesser i det borgerlige samfunns økonomi og sjeloliv*)!

Partendo da simili premesse, si capisce così come sia facile per l'autore, forzare la chiarissima interpretazione testuale di certi drammi come p. es. *Rosmersholm* (nella scia ancora una volta del ricordato H. Weigand) e vedere nella finale conversione e nel volontario castigo di Rebecca West una semplice commedia: « Ella dà al progettato suicidio una cornice cristiano-idealistica » (*Hun gir sitt planlagte selvmord en kristen-idealisk innramning* - p. 154); o altrove (p. 287), basandosi soltanto su un sarcasmo epistolare dell'Ibsen nichilista, affermare che Ibsen si fece « fornitore cortigiano di ideali domenicali » (*gjorde seg til kongelig hoffleverandør av søndagsidealer*).

Se tutto questo non stupisce più da quando qualcuno, recentemente, è venuto a dirci che l'*Othello* shakespeariano non è, come per tanto tempo si è creduto, la tragedia della gelosia, non si può non stupire davanti ad osservazioni che addirittura esulano dal campo della critica letteraria e che automaticamente negano l'idealismo ibseniano.

P. es. a p. 179 l'autore ci svela che « toccò a Ibsen fare l'amara esperienza che dietro tutte le nobili azioni non c'è che volontà di potenza e di possesso » (*Det ble Ibsens bitre viten at bak alle edle handlinger ligger viljen til makt og eiendom*) e, alquanto più avanti, sostiene, non capisco bene alludendo a che cosa che « Ibsen si serve della propria conoscenza della capacità degli uomini di crearsi



illusioni, per rafforzare la propria posizione di potere in quella società borghese che con tanto accanimento ha smascherato» (*Ibsen benytter seg av sin innsikt i menneskelig illusjonsdannelse til å befeste en maktposisjon i det borgerlige samfunn han så ettertrykkelig har avsløret* - p. 298)!

Che siffatte incomprensibili asserzioni vadano attribuite al fraintendimento dell'autore e non trovino riscontro in un *close reading* dei drammi si rende subito conto chi conosce i paradossi della notturna e tormentata tematica etico-religiosa dell'artista norvegese.

ISELIN MARIA GABRIELI

G. EIDEVALL, *Vilhelm Mobergs emigrantepos*, Stockholm 1974, pp. 358.

La monografia di Eidevall riempie un'autentica lacuna critica, occupandosi come fa dei famosi romanzi di Moberg sull'emigrazione svedese in America: *Invandrarna, Utvandrarna, Nybyggarna, Det sista brevet till Sverige*. La documentazione è impressionante: vengono studiate attentamente tutte le fonti cui Moberg può aver attinto, oltre cento libri differenti, soprattutto raccolte di lettere di emigrati, ma anche diari inediti, articoli di giornale, opere geografiche, fotografiche. La maggior parte di questo materiale è ora disponibile presso l'Istituto per l'emigrazione di Växjö. Eidevall cerca di ricostruire il rapporto fra le numerose fonti e il mondo romanzesco che ad esse si ispira.

La ricerca si dimostra accurata e paziente. Eidevall ricorda per esempio gli incontri di Moberg con persone che dovettero dargli la prima idea dell'argomento dei romanzi (p. 15). I colloqui personali dello scrittore con emigrati, la ricognizione esauriente di luoghi e date fornirono certamente nuovi e più consapevoli spunti. Per illuminare il metodo di lavoro seguito da Moberg, Eidevall studia i manoscritti preparatori e dà largo rilievo alle informazioni ottenute direttamente dallo scrittore.

Tuttavia Eidevall sembra trascurare a volte lo sforzo di ricostruzione sociale e storica molto ampia che i romanzi denotano per studiare invece minutamente l'uso dei materiali, i progetti di lavoro e le fasi della lunga elaborazione (*Tidiga utkast till en roman från 1860-talet*, pp. 21 sgg.; *Trilogin blir tetralogi*, pp. 40 sgg.). Eidevall difende inoltre Moberg dalle accuse rivoltegli a suo tempo per l'implausibilità storica di molte soluzioni, sottolineando come sia compito di un romanziere la ricerca innanzitutto di una verosimiglianza narrativa. Tuttavia la verosimiglianza psicologica non è meno assicurata, come dimostra lo studio dei diari e degli altri documenti biografici di cui Moberg si servì come di fonti. Il contesto in cui il racconto si situa è ampiamente documentato dal punto di vista

storico. Accade tuttavia, com'è naturale, che le esigenze della narrazione sacrificino qua e là il dato storico o lo modifichino (come nel caso del totem per gli indiani Chippeway nel Minnesota, cfr. p. 111).

La parte più importante della monografia è dedicata allo studio delle redazioni preparatorie dei romanzi, per ricavarne una teoria narrativa e un metodo di lavoro. Così si confrontano l'articolo *Fortsättningen av Invandrarna och Utvandrarna*, che narra le avventure come cercatori d'oro di Robert e dell'amico Arvid, e il finale del romanzo concluso *Nybyggarna*, pubblicato tre anni dopo (p. 160). Le divergenze e le regole della rielaborazione vengono messe in risalto, sulla base di uno studio sistematico di tutte le varianti conservate. La rielaborazione può avere anche solo funzioni di approfondimento psicologico, come nell'episodio del viaggio sul vapore di Karl Oskar e Kristina (p. 170).

Eidevall dedica poi molta attenzione al dibattito sull'alternanza linguistica, sull'uso della lingua parlata, con idiotismi e differenti registri stilistici, sulle soluzioni specifiche nell'impasto dialettale e nella lingua mista svedese-americana. Tanto nel caso del dialetto dello Småland, quanto nel caso della lingua mista, Eidevall difende la coerenza e la verosimiglianza delle scelte di Moberg, adducendo a riprova campioni di lingua parlata e scritta e riconducendo le oscillazioni alle fonti. Di particolare interesse la discussione fra Moberg e il grande linguista Einar Haugen (p. 189): altri linguisti, come Hedblom (p. 192), ritengono plausibile e tutt'altro che improvvisata la condotta linguistica dei romanzi. Forse all'analisi dello svedese-americano avrebbe potuto essere dedicata più cura.

Ma soprattutto dallo studio della genesi dei romanzi risulta evidente la natura sperimentale della narrativa di Moberg sull'emigrazione: il gigantesco sforzo conoscitivo condotto su documenti e testimonianze e quindi il lasciare che la storia, stabiliti i presupposti e messi in moto i meccanismi dinamici principali, si scrivesse per così dire da sola rispettando non altro che una sua logica interna.

PIRJO NUMMENAHÖ

B. BECKER-CANTARINO, *Daniel Heinsius* (Twayne's World Authors Series 477), G. K. Hall & Co., Boston 1978, pp. 182.

Trattare in uno spazio limitato e per un pubblico vasto, come è nel disegno della *Twayne's World Authors Series*, il significato storico di settori poco accessibili e perciò trascurati della letteratura universale è un'impresa senz'altro ambiziosa e difficile. Ciò vale anche per quanto riguarda l'umanista olandese Daniel Heinsius (1580-1655) le cui numerose opere filologiche e letterarie sembra abbiano ormai esaurito la loro funzione storica per appartenere al solo

passato. Di parere diverso è un gruppo di studiosi, per lo più statunitensi, che da alcuni decenni cerca con vari intenti di illustrare l'importanza del contributo che la molteplice attività di Heinsius diede alla cultura letteraria del Seicento e, in particolare, alla sua poetica. Questo rinnovato interesse non è meramente erudito e sembra possa collegarsi con le tendenze del *New Criticism* nella sua ricerca di modelli storici per una critica letteraria all'insegna del *close reading*. In questo contesto si svolge un riesame degli assunti fondamentali dell'aristotelismo letterario di cui appunto Heinsius è uno dei più illustri rappresentanti. Un altro aspetto delle tendenze del *New Criticism* è l'interesse per la storia della retorica in quanto codice sovraindividuale e fattore di continuità letteraria.

L'interesse dell'A. di questo studio è rivolto soprattutto all'opera poetica di Heinsius, sia quella latina sia quella olandese, e in questo campo le sue fini analisi tematiche e stilistiche fanno pienamente giustizia di questo vasto *corpus* poetico, composto di due tragedie, tre poemi didascalici e una grande produzione nel genere delle elegie, delle poesie emblematiche e d'occasione. Un esame globale di tutto questo materiale non era mai stato tentato prima e il bisogno di una sintesi, seppure provvisoria, era ormai vivamente sentito dagli studiosi di letteratura umanistica, tedesca e olandese. Mi sembra che tale bisogno sia stato soddisfatto dal presente lavoro e dispiace soltanto che i limiti imposti dall'editore ad un'opera di serie e di scopo divulgativo, non abbiano permesso all'A. di esaurire un'analisi alla quale si è dimostrata pienamente qualificata.

Passando successivamente in rassegna le *Nederduytsche Poemata* (1616; pp. 23-54), la poesia emblematica olandese (pp. 55-63), le elegie latine (pp. 64-81), le poesie d'occasione (pp. 82-98), il poema *De contemptu mortis* (1621; pp. 99-112) e le due tragedie latine, *Auriacus siue libertas saucia* e *Herodes Infanticida* (1602 e 1632; pp. 113-142), l'A. non ha ritenuto valido applicare un criterio di trattazione cronologico bensì tematico, raggruppando il materiale secondo i generi letterari di appartenenza. Tale scelta è strettamente connessa con la metodologia adoperata, più tesa a individuare temi e caratteristiche stilistiche che un'evoluzione individuale e ideologica: « Rather than following Heinsius' individual development as a writer - which is, of course, discernible to a certain extent, but of lesser importance for the Neo-Latin poet who orients himself on classical models and their styles - we shall in this chapter discuss the major types, themes and stylistic features of the elegies » (p. 67). La conseguenza di tale impostazione è che la problematica della personalità, del pensiero e della tecnica poetica sotto il profilo dell'evoluzione resta nell'ombra. Tuttavia, nonostante il taglio prescelto, lo studio fornisce validi contributi anche per una impostazione di tipo cronologico.

Importante a questo riguardo mi sembra il VII capitolo dedicato alla presentazione e l'analisi di *De contemptu mortis*, poema

didascalico finora trascurato dalla critica ma che rivela un particolare interesse sia per la sua qualità poetica sia come esito di un lungo *iter* filosofico e religioso, giustamente caratterizzato come fusione di elementi platonici, stoici e calvinisti. L'analisi è corredata di opportune citazioni in lingua originale e traduzione inglese che mettono in luce la profonda religiosità del maturo Heinsius, qualità che i suoi nemici teologici contemporanei gli avevano negato.

Qualche riserva, invece, si potrebbe avanzare a proposito della valutazione alquanto negativa dell'elaborazione del motivo della *militia christiana* in questo poema. L'A. ne sottolinea il carattere concreto e realistico nelle sue connessioni con la politica della Repubblica olandese. Dipende ovviamente dalle opzioni personali se si vuole definire l'interpretazione di Heinsius « secolarizzata » (p. 107) oppure no. Va preso in considerazione comunque che la fusione di elementi mistici e interessi contingenti è caratteristica del calvinismo in quanto movimento di opposizione alla religiosità oltremondana del Medio Evo e corrente minoritaria ingaggiata in una dura lotta di sopravvivenza contro il potente assolutismo monarchico e cattolico. In questo poema religione e politica erano connesse perché fu composto nel periodo in cui, dopo la Tregua (1609-1621), furono riprese le ostilità tra Olanda e Spagna in un clima che non aveva ancora perduto tutta l'asprezza della guerra di religione. Anche in considerazione dell'interpretazione « impegnata » che Heinsius diede al concetto di *miles christianus* ci si può chiedere se egli realmente fosse così poco interessato alle vicende politiche del suo tempo come l'A. presume (p. 151). Le poesie patriottiche, le dediche delle opere ad illustri personaggi politici, la partecipazione come segretario dei commissari politici al Sinodo di Dordrecht 1618/19) e i suoi continui rapporti con gli ambasciatori francesi, svedesi e veneziani ci mostrano una personalità a cui la politica non dispiaceva affatto anche se non era un protagonista e il suo influsso si esercitava dietro le quinte.

La varietà delle opere poetiche di Heinsius pone la critica di fronte alla difficoltà di svolgere un'interpretazione globale che ne colleghi le tematiche, spesso distanti, che vanno dallo struggimento amoroso, dall'esaltazione della ispirazione poetica e della patria al dogma religioso e alla storia sacra. L'A., distaccandosi da precedenti interpretazioni (G. Ellinger, G. A. van Es e W. A. P. Smit), ipotizza nel poeta un processo di graduale maturazione da una giocosità aristocratica alla gravità puritana e borghese con una svolta definitiva, ma priva di drammaticità, intorno al 1617 (pp. 151-152). Si potrebbe discutere se la svolta verso la religione non sia avvenuta già prima, se si considera che già nel 1612/1613 Heinsius esordì come oratore sacro con omelie sull'incarnazione e sul sacrificio di Cristo, ugualmente ci si potrebbe chiedere se per il primo periodo della sua attività si possa già parlare di Heinsius come calvinista (p. 120) per la scarsa presenza di elementi religiosi e il prevalente

carattere paganeggiante delle sue poesie. Il problema metodologico di fondo dell'interpretazione tuttavia è quale sia il valore espressivo da attribuire a questo tipo di produzione poetica. Bisogna ridurla ad un fenomeno di moda e di abilità tecnica oppure presupporre un'intima partecipazione, anche a livello esistenziale, del poeta ai temi trattati? L'A., pur non escludendo del tutto ogni valore esistenziale nei vari tipi di poesia coltivata, dà preminenza ai fattori di « fashion » e « social status » (p. 152). Pur nei limiti di questa metodologia, bisogna apprezzare i risultati a cui l'analisi del presente studio ha portato.

Presentando di ogni genere poetico una selezione meditata, l'A. ne individua volta per volta la tematica, la struttura e lo stile sia in rapporto ai modelli sia nella loro elaborazione personale. Si riconferma così per le elegie l'importanza del modello di Catullo, di Ovidio e del petrarchismo; per le poesie funerarie s'istituiscono convincenti confronti con le egloghe virgiliane e l'epicedio umanistico, mentre per i poemi didascalici è dimostrata l'importanza delle *Georgiche* di Virgilio, di *La Sepmaine* di Du Bartas e delle opere sullo stoicismo di Giusto Lipsio. Nelle due tragedie è presente, a livello strutturale e stilistico, il modello delle tragedie seneciane, in particolare la *Medea* e l'*Hercules Furens*. La ricerca dei modelli e l'analisi delle tecniche retoriche sono condotte in modo da lasciare spazio al fattore dell'autonomia poetica che viene fatta risaltare a più riprese con l'illustrazione di brani scelti. Interessanti sono i richiami alla fusione di elementi retorici e realistici in *Lofsanck van Bacchus*, nei componimenti emblematici di *Het ambacht van Cupido* e persino nelle tragedie (pp. 47, 63, 137).

Nel capitolo VIII (pp. 142-150) è tracciato un profilo delle teorie sulla tragedia in base al trattato *De tragoediae constitutione* e al discorso *De utilitate quae e lectione tragoediarum percipitur*. Se nel trattato la teoria presenta evidenti tendenze classicistiche, nel discorso invece prevale la visione barocca del *theatrum mundi* e se ne deduce la constatazione che varie tendenze, che dopo si sarebbero più nettamente separate, nel primo Seicento potevano coesistere. I due testi d'altronde rappresentano solo alcuni aspetti del complesso pensiero letterario di Daniel Heinsius, il quale, prima di giungere alla fase classicistica finale, attraversò diversi stadi nell'elaborazione delle sue teorie sulla letteratura. Eccessiva mi sembra l'affermazione secondo cui *De tragoediae constitutione* contenga « una interpretazione retorica della *Poetica* di Aristotele e del dramma in genere » (p. 148). Credo di aver potuto dimostrare altrove che una delle costanti delle teorie letterarie di Daniel Heinsius sia proprio la polemica contro la retorica e la distinzione della poesia dalla retorica (cfr. il mio *De literaire theorieën van Daniel Heinsius*, Amsterdam 1975, p. 645 s.v. *retorica*). Per quanto riguarda il dramma i punti di vista retorici restano limitati ad alcuni aspetti ben precisi, le digressioni, le sentenze e lo stile, senza coinvolgere l'intera

teoria del dramma. Tale constatazione non è necessariamente in contrasto con la tecnica retorica applicata alle tragedie. Esiste infatti un notevole divario in Heinsius tra poetica e poesia, ammesso dall'A. stessa: « It is curious that the weakest part in his tragedies, the construction of the plot, takes the largest part in his theoretical discussion » (p. 146).

Lo studio si conclude con un'equilibrata valutazione della personalità e delle opere di Daniel Heinsius, il quale « continued in many respects the work of Erasmus, representing the ideal of an international union of humanist scholarship and learning while the age itself was proceeding toward religious and national consolidation and fervor » (p. 153).

Dispiace che questo quadro attraente e stimolante di uno dei maggiori esponenti dell'umanesimo olandese in alcuni punti non sia esente da inesattezze e da errori di traduzione e di stampa. Così è poco esatto che le province dei Paesi Bassi settentrionali, alla fine del Cinquecento, sarebbero state già in gran parte protestanti (p. 13), affermazione che d'altronde contrasta con quanto detto in seguito (p. 19), secondo cui la Chiesa Riformata avrebbe rappresentato solo una minoranza della popolazione olandese. Non è nemmeno esatto che « la morte di Guglielmo d'Orange non era eseguita per istigazione di Filippo II » (p. 115). Costui, infatti, con decreto del 15 marzo 1580 mise al bando l'Orange, promettendo 25000 scudi d'oro e la nobilitazione a chi gli avrebbe tolto la vita (ved. Grote Winkler Prins, 7ª edizione, vol. 8, Amsterdam/Brussel 1969, p. 236 s.v. Gerards, Balthasar).

Inesattezze di traduzione sono *dignior ille cani / worthier than an old man is he* (p. 69) invece di « egli è più degno di essere cantato »; *cui mea carmina cantem / whose praises shall I write* (p. 88) invece di « per chi canterò i miei versi? »; *nec satis intentus, nec bene cautus eram // alteriusque iacet, ne sit nullius in ulnis / And I was not attentive, not eager enough that she be in nobody's arms; now she lies in those of another one* (p. 72) anziché « non ero abbastanza attento né molto cauto // ella ora giace nelle braccia di un altro, per non essere nelle braccia di nessuno »; *Posce fidem, posce intrepidus, certusque potiri / Ask for faith, ask intrepidly, and possess it firmly* (p. 106) anziché « Chiedi la fede, chiedi intrepidamente e sii sicuro di ottenere ». Per un errore di stampa il verso *Pro iaculis frigus, pro face mittit aquas* è stato spostato da p. 75 a p. 68; a p. 68 *libertas ergo* dev'essere *libertatis ergo*. A p. 127 la *Poetice* viene attribuita a Giuseppe Scaligero anziché al padre Giulio Cesare.

J. HENDRIK METER

A. C. HAAK, *Melpomene en het Nederlands toneel. Opvoeringen van antieke Griekse tragedies door Nederlandse toneelgezelschappen tussen 1885 en 1975*, Hes Publishers, Utrecht 1978, pp. 327.

Finora gli studi classici nei Paesi Bassi, che com'è noto, possono vantare una lunga e gloriosa tradizione, sono rimasti fissati prevalentemente sul loro oggetto principale, il mondo classico stesso, e, se non hanno escluso del tutto l'esame della ricezione del patrimonio classico nella cultura moderna, specie per quanto riguarda il settore nederlandese stesso, vi hanno dedicato un'attenzione assai minore. Tra le cause che hanno determinato un tale orientamento, vi è in primo luogo l'approccio più filologico-critico che storico-culturale che sin dal Seicento ha caratterizzato questi studi, i quali altrove, specialmente in Germania, si trasformarono nell'Ottocento da pura filologia testuale in *Altertumswissenschaft*. Grandezza e miseria della pura filologia s'incarnano emblematicamente nella figura e nelle opere di Carel Gabriel Cobet (1813-1889) dell'Università di Leida. Ormai la unilateralità di Cobet è diventata un ricordo, ma della sua scuola è rimasta la preoccupazione del testo in quanto tale.

Il presente studio ha il merito di allargare la sfera degli interessi alla storia della cultura, sollecitato dall'emergere di nuove discipline e metodologie quali la storia del teatro e l'estetica della ricezione. L'A. infatti, filologo classico di formazione, si prefigge di descrivere la ricezione della tragedia greca nel teatro olandese nel periodo tra il 1885 e il 1975. Dalla sua trattazione ha escluso l'esame del teatro fiammingo, una limitazione che avrebbe richiesto almeno una motivazione per evitare la suggestione che teatro nederlandese (*Nederlands toneel*) equivalga a teatro olandese.

Dopo una ben documentata premessa sulla ricezione letteraria del dramma greco in Europa sin dal Cinquecento, il discorso s'incentra sulla ricezione teatrale della tragedia greca. In primo piano stanno i problemi specifici del teatro, la cui soluzione tuttavia è sempre giudicata in rapporto a quelli della ricezione come interpretazione continuamente rinnovata di un patrimonio culturale che sin dall'Umanesimo fa parte della stessa civiltà nederlandese. Il metodo adoperato è quello della rassegna di tutte le rappresentazioni di tragedie greche nel periodo preso in esame e non è difficile scoprire che la partecipazione dell'A. aumenta man mano che si avvicina al periodo contemporaneo.

La trattazione rispetta scrupolosamente il quadro cronologico delle rappresentazioni che va dall'*Antigone* dell'*Amsterdamsch Gymnasium* sotto la regia di M. B. Mendes da Costa nel 1885 all'*Agamemnone* del complesso *De Appel* nel 1975. Le articolazioni all'interno dei vari capitoli riguardano la traduzione del testo greco usato, la regia, la rappresentazione e l'accoglienza della critica. L'apporto più vivo e personale dello studio risiede, a mio avviso, nella discussione

della « meaning » delle rispettive tragedie e della « significance » data dai registi. La posizione scelta dall'A. consiste nella ricerca di un equilibrio tra fedeltà alla presumibile intenzione originaria delle tragedie e la loro più o meno discutibile attualizzazione. Contrario ai tentativi di ricostruzione « archeologica », egli ha optato decisamente per la reinterpretazione dinamica con tutti i rischi di sbandamento che questa può comportare (pp. 281-283). È nella cautela e nella sostanziale onestà intellettuale con cui vengono affrontate le varie e sempre più radicali sperimentazioni teatrali che si misura la fecondità di quella tradizione filologica olandese che, superate le angustie ottocentesche, si fa umanesimo autentico e moderno. La critica, impostata su queste basi, si muove tra l'esaltazione della corralità della rappresentazione dei *Persiani*, allestita da Erik Vos col gruppo della *Nieuwe Komodie* nel 1963 (pp. 217-226), e il rifiuto dell'*Antigone* del gruppo sperimentale *Fact* di Rotterdam/1975 (regista G. J. Rijnders), che ridusse il conflitto tragico ad una banale lite di famiglia.

La severità di molti giudizi deriva dalla preoccupazione costante dell'A. di difendere, come umanista e filologo, i valori intrinseci della tragedia greca senza la cui presenza ogni tentativo sperimentale diventa un monologo di moderni anziché dialogo cogli antichi. Egli avverte d'altra parte anche il pericolo contrario, quello della rappresentazione estetizzante che tiene scarso conto delle esigenze e della particolare sensibilità dell'uomo moderno. Quest'ultimo indirizzo che era prevalente nel periodo tra il 1885 e il 1935, la stagione delle ultime propaggini del teatro classicistico e del virtuosismo monumentale della scuola di Max Reinhardt, rappresentato in Olanda da Willem Royaards (1867-1929). È il periodo delle rappresentazioni dell'*Edipo Re* e dell'*Elettra* di Sofocle nelle traduzioni di Pieter Cornelis Boutens (1870-1943), sostenute dalle potenti orchestrazioni polifoniche di Alphons Diepenbrock (1862-1921). In una tale interpretazione il messaggio umano della tragedia greca era troppo spesso offuscato dal culto della forma e sganciato dalla realtà della vita. Pur con tutte le riserve l'A. è capace di cogliere la felicità delle singole interpretazioni di alcuni attori di questo periodo quali Jan Musch (1875-1960) nella parte di Tiresia nell'*Edipo Re* (1913) e Louis van Gasteren (1887-1962) in quella del Pedagogo nell'*Elettra* di Sofocle del 1920 (pp. 85-113). Obiettivo resta anche nei confronti di rappresentazioni a lui più congeniali come quelle dell'*Elettra* di Sofocle e della *Medea* di Euripide, entrambe di tipo espressionistico, allestite sotto la regia di August Defresne (1893-1962) rispettivamente nel 1935 e 1936, nonché quelle d'impronta esistenzialistica quali *l'Ifigenia in Aulide* (1959) e *l'Eraclide* di Euripide (1961) del regista Richard Flink, in cui si ravvisano, accanto a realizzazioni drammatiche di grande intensità, elementi riduttivi che ne compromettono la comprensione (cfr. pp. 104-105, 116, 187-194, 197-200).

Nella valutazione dell'impostazione delle varie regie era quasi

inevitabile — e direi provvidenziale — che l'esame uscisse dai limiti della teatrologia per affrontare le grandi tematiche culturali che stanno a monte di esse, come quella dell'antropologia moderna in genere e quella della psicologia freudiana, dell'esistenzialismo e dell'impegno sociale in particolare. Anche in questo campo l'A. si mostra coerente con se stesso nella linea di giudiziosa apertura prescelta. Accanto a riflessioni ponderate e convincenti non mancano accenti polemici, soprattutto nei confronti non solo dell'interpretazione psicanalitica dell'*Edipo Re*, ma anche del metodo psicanalitico in quanto tale (pp. 203-205). Queste osservazioni, per riuscire convincenti, avrebbero avuto bisogno di argomentazioni più ampie e approfondite di quanto l'occasione e la sede non permettessero. Era d'altronde inevitabile che l'*Edipo Re* ricevesse la sua interpretazione scenica in chiave psicanalitica. Toccò a Ton Lutz realizzarla nel 1961 col *Rotterdams Toneel* e a Max Croiset impersonare un Edipo già in partenza gravato del fato della sua costituzione psichica. Venne fuori una rappresentazione di una ferrea inesorabilità che travolse l'umanità di Edipo e ne vanificò la ribellione e l'autopunizione (pp. 207-210). Si può essere d'accordo con la critica negativa nei confronti di una simile realizzazione senza per questo contestare la validità del metodo psicanalitico in sé.

Uno dei risultati positivi di questo studio è che la rassegna delle rappresentazioni teatrali, insieme a quella delle traduzioni di tragedie greche in lingua nederlandese (quest'ultima è data in appendice nelle pp. 315-322), permette di trarre alcune conclusioni circa gli orientamenti culturali dei complessi teatrali e delle case editrici che, almeno in parte, recepiscono le particolari tendenze del gusto di un'epoca e di un pubblico determinati. Si tratta di aspetti socio-culturali impliciti che avrebbero potuto essere ulteriormente sviluppati. Dalle rassegne fornite si può in ogni modo desumere che su trentatre rappresentazioni il primato spetta all'*Antigone* con nove rappresentazioni; segue l'*Edipo Re* con sei e l'*Elettra* (di Sofocle) con quattro rappresentazioni. Queste tre tragedie quindi costituiscono un nucleo d'interesse costante. Le rappresentazioni di altre tragedie invece, più che risposte ad un effettivo bisogno culturale, sembrano essere il frutto di iniziative e sperimentazioni del vertice che raramente incontrarono accoglienze tali da incoraggiarne la ripresa. Si tratta delle rappresentazioni delle tragedie *Medea* (due volte), *Aiace*, *Alceste*, *Baccanti*, *Elettra* (di Euripide), *Eracle*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia taurica*, *Ippolito*, *Troiane*, *Agamennone*, *Persiani* e *Prometeo incatenato* (tutte una sola volta).

Un risultato analogo, ma non del tutto identico, si può ricavare da un esame delle traduzioni, purché si tenga presente che il confronto è falsato dal fatto che l'arco di tempo preso in esame per le traduzioni è molto più lungo e va dal 1556 al 1976. Tuttavia su un numero di 134 traduzioni elencate il primato assoluto spetta di nuovo all'*Antigone*, tradotta 24 volte; seguono l'*Edipo Re* e il *Filottete*,

tradotte 12 volte, l'*Agamennone* di Eschilo 11 volte, l'*Alceste* 9 volte, le *Coefore*, le *Eumenidi* e l'*Elettra* (di Sofocle) 8 volte, i *Persiani* e il *Prometeo* 7 volte, l'*Edipo a Colono*, le *Trachinie*, l'*Ifigenia taurica* e le *Baccanti* 6 volte, i *Sette contro Tebe*, l'*Aiace*, la *Medea* e le *Troiane* 5 volte. Di frequenza minore sono l'*Ippolito* e le *Fenicie* 3 volte, l'*Ecuba*, l'*Elena* e l'*Ifigenia in Aulide* 2 volte e le *Supplici* (di Eschilo), l'*Andromaca*, l'*Elettra* (di Euripide), l'*Eracle*, l'*Ione* e il *Ciclope*, tutte una sola volta, mentre le restanti tragedie greche che ci sono pervenute (*Eraclidi*, *Oreste*, *Supplici* di Euripide e *Reso*), non sono state tradotte. Le disparità tra la ricezione teatrale e quella letteraria possono dipendere da diversi fattori, non ultimo quello della scarsa teatralità di alcune tragedie, non prive di valore in sé, ma più adatte alla lettura. Salta nell'occhio l'alta quota di traduzioni del *Filottete* che non fu mai rappresentato; ciò vale anche per le *Coefore*, le *Eumenidi*, l'*Edipo a Colono*, le *Trachinie* e i *Sette contro Tebe*. Una risposta soddisfacente a queste preferenze potrà venire soltanto da un confronto con le ricezioni in altri paesi d'Europa e da una ricerca sulle varie stagioni del filellenismo culturale.

Anche se questo studio non ha inteso affrontare sistematicamente i rapporti tra politica culturale e tendenze di pubblico, è possibile trarre alcune conclusioni dai dati sparsi nei vari capitoli, come fatto sopra. Una delle constatazioni è che la progressiva tendenza alla sperimentazione teatrale non investe soltanto la regia, ma determina spesso anche la scelta dei drammi, cosicché, specie dopo il 1945, accanto al nucleo sofocleo, si costituivano altri poli d'interesse come quello per le tragedie di Eschilo e Euripide, trascurate in passato. Questi nuovi interessi vengono dall'A. ricondotti ai mutamenti culturali intervenuti dopo la Seconda Guerra Mondiale senza essere messi in relazione con i cambiamenti avvenuti nella composizione sociale del pubblico. Eppure tra il 1885 e il 1975, anche per quando riguarda la tragedia greca, tradizionalmente destinata ad un pubblico elitario, la democratizzazione della cultura non è rimasta senza conseguenze. La tendenza all'attualizzazione del dramma greco, oltre a rispondere a problematiche moderne, può in parte anche essere interpretata come tentativo di venire incontro alle esigenze di un pubblico che non dispone più, come nel 1885, degli elementi essenziali della formazione umanistica. Se non altro per questo motivo ogni politica di ricostruzione classicistica e « archeologica » è destinata al fallimento. Si pone quindi il problema, nel periodo della democrazia di massa, della sopravvivenza del teatro greco e delle modalità di tale sopravvivenza. Una soluzione non può essere tentata senza che si tenga conto dei mutamenti sociali e culturali, come d'altra parte sarebbe deprecabile se venisse impostata ignorando gli apporti che un'*Altertumswissenschaft* moderna può e deve dare, se si vuol preservare la qualità e il carattere dell'esperienza tragica greca. A questo incontro tra mondo classico e teatro moderno l'A. ha dato col suo studio un interessante e valido contributo, che

se opportunamente utilizzato, potrà stimolare e, eventualmente, disciplinare l'attuale sperimentazione teatrale.

J. HENDRIK METER

CHRIS L. HEESAKKERS, *Praecidanea Dousana. Materials for a biography of Janus Dousa Pater (1545-1604). His youth*, Academic Publishers Associated, Maarssen/Netherlands, 1976, pp. 205.

Jan van der Does, più noto col cognome latinizzato Dousa, è una delle più illustri personalità del periodo degli esordi della Repubblica olandese. Di lui si ricordano l'eroico coraggio mostrato durante l'assedio di Leida (1574) da parte delle truppe spagnuole e le ambasciate in Inghilterra per convincere la regina Elisabetta a dare un appoggio concreto alla causa della rivolta dei Paesi Bassi. Altrettanto note sono le sue attività come uno dei padri fondatori dell'Università di Leida (1575), alla quale seppe conferire gran lustro e prestigio europeo, prima con la nomina di Giusto Lipsio (1578) e poi con quella di Giuseppe Giusto Scaligero (1593).

Meno noto è il Dousa poeta e filologo. Eppure egli stesso si considerava innanzitutto uomo di lettere, umanista. Ma i tempi in cui visse non permisero il godimento indisturbato di ozi letterari, perché anche la scelta della tolleranza e dell'umanesimo pacifico comportava la necessità di un impegno attivo per combattere chi il valore della libertà non riconosceva e intendeva imporre un regime autoritario di censura. Dousa capì che il suo posto doveva essere al fianco di Guglielmo d'Orange, capo della rivolta dei Paesi Bassi contro gli Alba, i Requesens e i Farnese.

Purtroppo la vita di questo propugnatore dell'indipendenza olandese non è stata finora oggetto di una biografia completa. L'A. di questo studio ha ben compreso la necessità di questo compito, ma non si è sentito, per mancanza di studi preliminari, di assolverlo e pertanto si è limitato a gettarvi le basi con l'edizione di una parte dell'epistolario del giovane Dousa, acquistato nel 1865 dalla Biblioteca Universitaria di Leida e ivi conservato. I suoi interessi sono rivolti più all'aspetto filologico del carteggio che a quello storico e perciò egli ha selezionato ai fini dell'edizione, la corrispondenza del Dousa con l'umanista Victor Giselinus (1539-1591) svoltasi tra il 1569 e il 1571 e importante documento per illustrare la prima raccolta di poesie del Dousa, pubblicata nel 1569 ad Anversa.

È ovvio che, trattandosi di un epistolario e di poesie scritte in latino, lo studio può avere soltanto un interesse indiretto per la nederlandistica; indiretto sì ma non per questo secondario, visti gli stretti legami tra umanesimo e letteratura olandese nell'epoca del Rinascimento. Ciò vale in particolare per Janus in quanto amico

del poeta olandese Jan van Hout (1542-1609) — anche questi tra gli strenui difensori della città di Leida —, in collaborazione col quale tradusse in nederlandese i *Basia* di Janus Secundus (1511-1536). A proposito delle poesie nederlandesi del Dousa stesso l'A. riporta il giudizio di Constantijn Huygens (1597-1687), il quale aveva notato un sorprendente dislivello tra la sua produzione poetica in latino e quella in nederlandese, quest'ultima assai modesta per volume e qualità. Dedurre da ciò che « his interest in the development of the vernacular literature seems to have been very limited » (p. 15 n. 32) può tuttavia sembrare prematuro fino a quando non saranno chiariti a fondo i rapporti tra umanesimo latino e umanesimo nazionale in Olanda. A questo riguardo Dousa sembra essere una figura di transizione che collega la tradizione erasmiana latina con l'umanesimo nazionale di Jan van Hout e gli umanisti del Seicento, Daniel Heinsius e Hugo Grotius. Questi ultimi mostrano un'oscillazione tra la letteratura olandese e quella latina. Questo discorso, marginale ai fini che l'A. si è posti, dovrà essere sviluppato in altra sede, tenendo conto del problema del pubblico (internazionale e nazionale) e degli aspetti tecnici che la poesia rinascimentale in lingua volgare dovette affrontare. Tra le cause che inizialmente giocarono in favore della poesia latina erano lo splendore della poesia classica riscoperta, l'esistenza di una Res Publica Literaria internazionale e il desiderio di superare la tradizione poetica medievale. Va notato per altro che la rivoluzione nazionale smentiva in effetti molte di queste aspirazioni, riducendo le possibilità di un umanesimo internazionale e costringendo gli umanisti a dedicarsi a obiettivi più limitati e meno ambiziosi quali la costruzione di una letteratura umanistica nazionale.

Significativo per questa svolta, che si operò nell'arco della vita del Dousa stesso, è il suo interesse per la storia nazionale che si manifesta nella composizione degli *Bataviae Hollandiaeque Annales* (1601) e nell'edizione della *Hollandsche Rijmkroniek* (Cronaca olandese rimata, 1591) del Trecento.

Dall'epistolario che l'A. ci offre risulta chiara la minaccia a cui la cultura umanistica era sottoposta sotto il regno di Filippo II da parte della censura ecclesiastica. Nella prospettiva storica non può non colpire la differenza di clima culturale tra l'epoca di Dousa e quella in cui aveva operato Janus Secundus. La giocosità della poesia erotica e la levità di quella epigrammatica, che nella prima parte del secolo sembravano conquiste definitive, ora destavano il sospetto dell'Inquisizione. L'amico Giselinus si crede in dovere di mettere Dousa in guardia dall'Inquisizione che giudicava sfavorevolmente la sua poesia (p. 115).

È caratteristico del metodo dell'A. l'astenersi da ipotesi audaci. L'edizione da lui curata, le abbondanti annotazioni, ma anche i due capitoli, dedicati rispettivamente agli aspetti biografici e letterari del carteggio e della prima raccolta poetica, si caratterizzano per

rigore metodologico. L'impostazione severamente accademica tuttavia a volte nuoce alla chiarezza di esposizione. Molti dati rilevanti per la biografia del Dousa e la cultura della sua epoca si trovano nascosti nell'apparato critico e nelle annotazioni senza ricevere il dovuto risalto in un discorso organico. Si tratta, come si può evincere dal titolo dello studio, di una scelta consapevole dell'A., il quale non ha inteso imbastire un discorso biografico ma fornirvi gli elementi sicuri e inconfutabili. Dopo una attenta lettura non si può non essere convinti della ricchezza del materiale offerto e della precisione usata nell'interpretazione di esso.

Ai fini della storia della cultura interessano il quadro tracciato dei rapporti tra i membri nederlandesi della *Res Publica Literaria*, che fanno capo ai centri culturali di Anversa e di Lovanio, il ruolo fecondo svolto dai circoli umanistici parigini intorno a Jean Dorat (1508-1558), meta finale di molti umanisti dei Paesi Bassi, e il vivo interscambio letterario esistente tra i letterati francesi, inglesi e nederlandesi. Dopo brevi soggiorni alle università di Lovanio e Douai Dousa, dal 1564 al 1566, trascorse un lungo periodo di studio a Parigi dove conobbe, oltre al Dorat, il poeta francese Jean-Antoine de Baïf e i filologi Florent Chrestien e Giuseppe Giusto Scaligero. Del periodo parigino data anche la parte più antica delle sue poesie pubblicate nel 1569. Come nei poeti della *Pléiade* anche in Dousa le facoltà poetiche furono potenziate dai contatti stimolanti con Dorat. Bisogna attribuire grande importanza al magistero del Dorat che diede l'impronta ideale al gruppo della *Pléiade*, sia nella produzione francese sia in quella latina, indicando loro nell'imitazione dei modelli classici la strada maestra per superare la tradizione tardo-medievale dei *Grands Rhétoriqueurs*. Questo messaggio fu portato da Dousa in Olanda e ivi trasmesso all'amico Jan van Hout, l'iniziatore della poesia rinascimentale olandese. Come in Francia anche nei Paesi Bassi i nuovi ideali poetici avevano un carattere spiccatamente aristocratico, reagendo alla letteratura corporativa delle Camere di Retorica. Dopo il 1576 Janus Dousa e Jan van Hout introdussero in Olanda in stretta collaborazione il programma della *Pléiade*. In questa collaborazione ognuno conservava le particolari inclinazioni e preferenze personali, che in Dousa tendevano alla poesia latina e in Van Hout a quella olandese. Un'analoga ambivalenza tra poesia latina e poesia nazionale era tipica di alcuni membri della *Pléiade* come Belleau e de Baïf.

Gli ideali poetici in Dousa erano strettamente connessi con quelli filologici e uno dei risultati di questo studio è proprio la dimostrazione di questa interdipendenza. Nell'aspirazione ad una poesia classica un posto fondamentale era assegnato allo studio dei modelli latini che proprio per la loro funzione esemplare avevano bisogno del crisma della purezza filologica. Gli interessi filologici del Dousa perciò erano determinati dall'attrazione esercitata dai poeti a lui più cari: Catullo, Tibullo, Propertio e Orazio.

Leggendo la corrispondenza e le poesie di Dousa di questo periodo ci colpisce l'atmosfera prettamente umanistica e l'assenza di preoccupazioni religiose, proprio mentre infieriva nei Paesi Bassi il regime terrorista del duca d'Alba con i suoi tribunali speciali, le sue confische e condanne a morte. Nella corrispondenza trasparente e là qualcosa delle tensioni dell'epoca ma l'impressione prevalente è quella di una cultura letteraria vissuta come un'area di autonomia con propri ideali e proprie leggi elevate sopra il tumulto delle guerre e delle fazioni. Questa cultura appare, negli anni immediatamente precedenti all'inizio della Rivoluzione nazionale come l'ultima spiaggia dell'umanesimo universale gravemente minacciato dal corso della storia. Ancora è intatta la vita letteraria sul piano nederlandese e internazionale, ancora sono possibili, nonostante le spedizioni punitive del duca d'Alba, i viaggi da una parte all'altra delle diciassette provincie dei Paesi Bassi ancora uniti, da Leida a Utrecht, in Gheldria, ad Anversa, Bruges, Douai e Lovanio. I contatti tra gli umanisti olandesi e quelli fiamminghi sono ancora continui e nulla avrebbe turbato il pacifico commercio delle lettere se non fosse scoppiata la rivolta armata, scatenando una ridda di violenze e atrocità. L'A. sottolinea giustamente come i rapporti tra Dousa e alcuni dei suoi amici fiamminghi subissero i contraccolpi della situazione rivoluzionaria creatasi dopo il 1572, non solo nell'interruzione del traffico tra il Nord e il Sud dei Paesi Bassi, ma anche a causa di prese di posizione ideologiche diverse. Così le prime attività letterarie del Dousa coincisero col tramonto di una fase dell'umanesimo nederlandese, senza che per altro i protagonisti avvertissero con chiarezza la tragedia che la svolta storica comportava.

La corrispondenza con Victor Giselinus mostra d'altra parte — e questo è un altro dato prezioso fornitoci da questa edizione — che Dousa riuscì proprio in questi anni cruciali ad annodare contatti personali con alcuni dei più promettenti rappresentanti dell'umanesimo, che più tardi avrebbero collaborato a costruire la nuova cultura umanistica olandese, più marcata di gravità etica e scientifica che di grazia poetica. La rottura dell'unità politica dei Paesi Bassi infatti privò le regioni ribelli del centro universitario di Lovanio rimasto sotto il dominio spagnuolo e portò alla fondazione di una università alternativa, quella di Leida. Il più illustre filologo e umanista che insignì col suo insegnamento e con la sua attività scientifica questa giovane università era Giusto Lipsio, chiamatovi da Dousa nel 1578. Una lettera di Dousa a Giselinus dell'8 maggio 1571 racconta come fu combinato dall'amico Lernutius il primo incontro tra Dousa e Lipsio. Questi si trovava a Bruxelles e, avendo appreso che Dousa si tratteneva per alcuni giorni a Lovanio, si precipitò lì per conoscerlo; l'intesa si stabilì subito: « venit, vidit, vicitque expectationem meam Lipsius, ita se penitus atque medullitus ostendit ut optem mihi tres homines aurichalco caros

contra dari cum istis moribus» (p. 109). A causa delle circostanze politiche che seguirono i contatti tra i due umanisti rimasero limitati fino a quando Dousa non convinse Lipsio a venire a Leida.

Anche altri incontri di questi anni felici risultarono di grande importanza per la costruzione della vita universitaria in Olanda. Quando, con la partenza di Lipsio per Lovanio nel 1591, l'università di Leida fu privata di uno dei suoi nomi più prestigiosi, Dousa si ricordò delle relazioni annodate prima della Rivoluzione con Giuseppe Giusto Scaligero, da lui incontrato in Francia tra il 1564 e il 1566 (pp. 123 n. 54 e 128). Fu difficile convincere lo Scaligero a lasciare la Francia e ci volle tutta l'abilità diplomatica del Dousa, sorretta dalla mediazione di amici francesi quali Florent Chrestien e dalla offerta di condizioni allettanti quanto onorifiche, per attrarre lo Scaligero a Leida. La decisione positiva di Scaligero salvò l'università di Leida dal pericolo dell'isolamento intellettuale e le conferì al contempo la preminenza sull'università di Lovanio, più antica ma ormai avviata ad una mediocrità che la venuta di Lipsio riusciva solo a rimandare.

Anche nella carriera di un terzo corifeo dell'umanesimo olandese, Daniel Heinsius (1580-1655), Dousa ebbe un peso decisivo. Finora si è creduto che l'ingresso del giovane Heinsius nella cerchia degli allievi favoriti di Scaligero fosse dovuto alla protezione accordatagli da Petrus Scriverius (1576-1660) (cfr. P. R. Sellin, *Daniel Heinsius and Stuart England*, Leiden/London 1968, p. 14); la presente edizione di una parte dell'epistolario di Dousa offre spunti per un'ipotesi diversa, cui l'A. omette di richiamare l'attenzione. È probabile infatti che Heinsius, per entrare nella cerchia scaligeriana, potesse appoggiarsi direttamente all'amicizia di Dousa, membro del consiglio direttivo dell'Università di Leida, grazie ad un antico legame di amicizia che univa Dousa ad un membro della sua famiglia. L'epistolario ci prova che Dousa a Parigi aveva conosciuto tra i membri della colonia nederlandese il poeta fiammingo Martinus Hauweel, signore di Haveschoot, e con lui aveva collaborato per mettere la mano sull'eredità letteraria dell'umanista Lucas Fruiterius (1541/42-1566). Dopo il soggiorno a Parigi il rapporto fu continuato con un reciproco scambio di poesie ed altre cortesie che testimoniano un rapporto di vera amicizia (p. 68 n. 8). Questo Hauweel ora può essere identificato con un parente di parte materna, probabilmente un prozio, di Daniel Heinsius. (cfr. P. J. Meertens, *De Groot en Heinsius en hun Zeeuwse vrienden*, in « Archief Provinciaal Zeeuws Genootschap v. Wetenschappen », Middelburg 1949-50, pp. 66 e 92 n. 78). È probabile che la famiglia Heinsius, negli anni del loro esilio in Olanda, abbia cercato la protezione e l'appoggio di antichi amici di famiglia olandesi come Janus Dousa. È noto come Dousa, una volta conosciuto Heinsius, lo abbia poi sempre sostenuto nella carriera universitaria.

Più di quanto finora non sia stato ammesso Dousa deve avere

influito anche sugli interessi poetici e filologici di Daniel Heinsius. Tra i primi interessi letterari di questo figura l'opera di un poeta greco della tarda antichità, i *Dionysiaca* di Nonno di Panopoli (V sec. d. C.), da lui ripubblicata nel 1610 con le congetture di Scaligero e un proprio saggio critico. Ci si può chiedere come mai Heinsius si sia imbattuto in questo testo e perché quest'opera abbia potuto entusiasmarlo tanto, mentre lo Scaligero s'atteggiava molto criticamente al riguardo. La risposta ci può venire dall'epistolario di Dousa con Giselinus, che attesta come Dousa nel 1569, durante un suo soggiorno ad Anversa, conobbe e strinse amicizia col greco Gerartus Falkenburgius (c. 1538-1578) che proprio in quell'anno stava curando la prima edizione dei *Dionysiaca*. Il 29 marzo Falkenburgius gli propose di preparare una traduzione in latino di alcune parti scelte dell'opera. Non sappiamo perché Dousa non abbia aderito a questa richiesta, che comunque testimonia che il poema greco fu oggetto delle conversazioni di Dousa e Falkenburgius. Sembra plausibile che Dousa nei suoi contatti col giovane Heinsius gli abbia riferito dell'antica amicizia col Falkenburgius e l'abbia spinto ad occuparsi dell'opera greca. Già nell'estate del 1599 Heinsius discusse con Scaligero alcune proposte di emendazione all'edizione di Falkenburgius (ved. il mio *De literaire theorieën van Daniel Heinsius*, Amsterdam 1975, pp. 30 e 46). Il poeta Nonno poi ha occupato Heinsius per tutta la sua vita. Nel 1610, come abbiamo detto sopra, egli ripubblicò l'edizione del Falkenburgius; per il suo poema olandese *Hymnus oft Lofsanck van Bacchus* (1614) attinse per alcune parti al poema greco e nel 1629 pubblicò l'edizione di un'altra opera di Nonno, la *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni*. Possiamo quindi concludere che i suggerimenti dati dal Dousa al giovane Heinsius ebbero larghe conseguenze e che questi stessi collegarono gli interessi dell'umanesimo prerivoluzionario a quelli dell'umanesimo post-rivoluzionario.

Il II capitolo di questo studio infine è dedicato ad un'analisi minuziosa delle poesie latine di Dousa, confermando l'immagine di Dousa come figura di transizione. L'A, dando gran peso nell'analisi ai modelli poetici seguiti, giunge alla conclusione che questa poesia si avvicina molto al centone per la fusione di elementi disparati della tradizione poetica latina. La valutazione finale di questa poesia è quindi piuttosto limitativa: « It is evident that this knowledge of ancient literature and this way of using it, has its drawbacks, partly in connection with the personality of Dousa as a poet. So it would seem that the existing ancient poetry determined not only his wording but even his train of thought and his ideas, without being sufficiently corrected by an intense pursuit of originality » (p. 155). Alcune tendenze stilistiche rilevate dall'A. tuttavia rivelano una coerenza interna e mostrano che anche questo tipo di poesia epigonistica ubbidisce alle tendenze del gusto di un'epoca. Infatti il virtuosismo e la tendenza all'arcaismo inseriscono questa poesia



nel clima manieristico della seconda metà del Cinquecento e in particolare nell'anticiceronianismo di Lipsio. Caratteristico a questo riguardo è l'ammirazione del linguaggio di Plauto che poi nel Seicento si farà più rara.

Non è escluso che il giudizio globale della figura poetica del Dousa possa ancora modificarsi o arricchirsi in base ad un esame delle raccolte poetiche posteriori al 1569. Ci auguriamo che l'A. possa continuare la sua impresa con la stessa metodicità estendendola al Dousa maturo.

J. HENDRIK METER

*Tra dighe e tulipani — Tussen dijken en tulpen.* Poesia olandese del Novecento. — Moderne nederlandse poëzie. A cura di Arnaldo Schirinzi. FORUM/Quinta generazione. Collana di poesia (n. 4), diretta da Giampaolo Piccari. Testo a fronte. Sezione diretta da Erio Sughi. Editrice FORUM, Forlì, 1977, pp. 128.

Questa antologia di poesia olandese moderna è stata composta e tradotta da Arnaldo Schirinzi, nato nel 1927 a Santa Maria di Leuca (Lecce), che ora risiede in Enschedé, nei Paesi Bassi, quale addetto sociale per le province olandesi nordorientali. Poeta egli stesso, ha pubblicato in Italia già alcuni volumi e nei Paesi Bassi ha dato alle stampe una raccolta in versi Haiku: « Twentse impressies » (« Impressioni sul Twente »), nel 1975. Queste notizie biografiche si trovano sul risvolto della copertina del volumetto: inoltre il poeta traduttore ha inserito alcune delle proprie poesie, tanto nella lingua madre quanto in olandese. Un breve esempio della sua lirica che dà il titolo al libro: l'inizio di *Tussen dijken en tulpen*:

« *Rossing een klokketoren / over het onmetelijk groen / echo's van stappen en gebeden / smeekt de wind en suist / langs donkere gevels / van fabrieken en boerderijen* » ... e della versione italiana: « Rosseggia un campanile / sul verde smisurato / echi di passi e preci / le litanie del vento / sulle facciate scure / di fabbriche e poderi » ... Con il suo ritmo tranquillo questa poesia ci sembra riallacciarsi alla nota lirica: *Herinnering aan Holland* (« Ricordo di Olanda ») del poeta Hendrik Marsman (1899-1940).

Nell'introduzione Erio Sughi osserva, che è difficile reperire oggi qualcosa della poesia olandese contemporanea in Italia; menziona due antologie, del 1947 (Prampolini) e del 1959 (Van Woudenberg e Nicosia), dunque non recenti<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Avrebbe potuto aggiungere la piccola antologia di Giacomo Prampolini: *Poeti olandesi 1946-1966*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1966; alcune liriche di lingua olandese (di H. Claus, G. Achterberg) in *Antologia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*, a cura di A. Mor, J. Weisgerber e J. H. Meter, Milano, Fratelli Fabbri,

La lodevole iniziativa di FORUM di pubblicare liriche in lingua straniera (in casu liriche olandesi) con traduzione italiana a fronte, offre nel libro curato da Schirinzi ai lettori italiani soprattutto la possibilità di conoscere gran parte delle ultime generazioni di poeti del Novecento Olandese, anche se il panorama si estende dalla cosiddetta « Generazione del 1910 » fino ad oggi. Trentotto autori (dei quali cinque belgi) sono proposti all'attenzione del lettore, « come un coro di voci alcune delle quali ... di prima grandezza, ... da conoscere più a fondo ... poiché si rivelano sensibilissimi sismografi della violenta crisi del nostro secolo e della disgregazione del reale per l'accelerazione di eventi che non danno la possibilità della ricomposizione armonica » (Sughi).

I più anziani dei poeti qui raccolti sono già alquanto noti in Italia, grazie a traduzioni precedenti: A. Roland Holst, H. van den Bergh, H. Marsman, Aafjes e Achterberg, Paul van Ostaijen. Altri nomi di poeti qui rappresentati (in un ordine non del tutto cronologico) sono fra l'altro: Sonja Prins, Jan Elburg, Ben Cami, Paul Rodenko, J. W. Schulte Nordholt, Chr. van Geel, Bert Voeten, Hans Lodeizen, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Hans Andreus, Simon Vinkenoog, Remco Campert, Sybren Polet, Hugo Claus, J. Bernlef, Armando, Gerrit Krol, Rutger Kopland e il più giovane di tutti, Willem Jan Otten (n. 1951).

In fondo al libro ci sono *Note Bio-bibliografiche sugli autori*; utili, ma alquanto disuguali di qualità e di informazione: alcune molto estese, con traduzione dei titoli delle opere originali, altre invece di una brevità un po' sorprendente.

Riguardo all'osservazione di Sughi sul « coro di voci »: infatti, gli autori non sono stati scelti secondo rigidi schemi di generazioni, di gruppi, di appartenenza a riviste sia di avanguardia sia più conservatrici. Ciò che conta, mi pare, nella scelta dei poeti e delle liriche (Schirinzi esprime nella sua *Nota del traduttore* alcuni giudizi sulle personalità dei principali poeti fiamminghi o olandesi e sottolinea i temi dell'angoscia, della solitudine, della complessità del mondo moderno), è di rappresentare in senso lato, anche con « poeti minori », accanto a quelli di primo piano, la situazione poetica nei Paesi Bassi, soprattutto dopo le traversie della guerra 1940-1945.

Non sarà un caso che quasi la metà dei poeti rappresentati sia nata tra il 1920 ed il 1929: la generazione degli « Sperimentali » o « Cinquantisti », che pubblica negli anni '50, ha avuto una parte importante nel radicale cambiamento della poesia nel tormentato periodo del dopoguerra.

Possiamo dare qualche cenno dei poeti tradotti: tre delle ultime brevissime liriche di Adriaan Roland Holst (1888-1976) aprono la

1970; nonché piccole antologie di singoli poeti fiamminghi, quali Jan van Nijlen (1964) e Paul van Ostaijen (1966), ambedue edite a Milano, da ποιησις, Cedole di Poesia a cura di Maria Vailati.

collana, in omaggio a questo « principe dei poeti olandesi ». Purtroppo non danno la misura del suo grande talento e la sintassi dell'ultima delle tre non è molto chiara; forse perciò la versione italiana non rende bene il senso della lirica: la lotta del poeta con la parola (pp. 12-13).

Schirinzi usa di tanto in tanto le rime, dove anche l'originale le ha; il problema delle rime nelle traduzioni è sempre delicato: mi sembra bene risolto nel sonetto di Aafjes: *Boom* («Albero»), pp. 26-27)<sup>2</sup> e nelle assonanze o rime della poesia *Droomgericht* («Giudizio di sogno»), pp. 22-23, di Gerrit Achterberg (1905-1962), tipica di questo poeta di grande forza evocativa:

*Giudizio di sogno*

«L'orologio governa la stanza,  
leggi monotone d'uso uniforme  
mormorii nella sera,  
nessuno può spostare le sue norme  
nessuno viene ammesso in questo sito.

Oggi sono accusato,  
stasera comparirò in giudizio.  
Silenzio nelle sale,  
sento soltanto un respiro che assale  
dall'armadio, una madre che mi vede.

Fuori pioggia e vento  
arringano a difendono,  
pioggia e vento fuori,  
arringano e rinchiudon perentori  
il giudice con drastica ragione.

Tintinnando atterriscono  
minuti e minuti;  
senza fermarsi ansanti le ore corrono  
e quattro mura reclamano  
una parola semplice dai tanti  
di perdono prima del mattino;  
una risposta di clemenza  
una risposta prima del mattino ».

Il fiammingo Paul van Ostaijen (1896-1928), al suo tempo spiccata figura di avanguardia, rimasta attuale anche per i giovani di oggi, è rappresentato con tre poesie caratteristiche, fra cui la bella

<sup>2</sup> Nell'ultima strofe la parola *weggerukt* è stata tradotta: «al suolo sradicato», dove secondo noi un termine astratto quale per es. «assorto» sarebbe stato più adatto.

lirica «lunare» *Avondgeluiden* («Suoni di sera»), pp. 14-15; il traduttore non ha potuto evitare nei primi versi la «trappola» di *hoeven* (plurale di *hoeve*, fattoria), omonima di *hoeven* (plurale di *hoef*, zoccolo), ma rende nell'insieme bene l'atmosfera di questa visione serale, tipica delle ultime liriche di Van Ostaijen: *Avondgeluiden: Er moeten witte hoeven achter de zoom staan / van de blauwe velden langs de maan / 's avonds hoort gij aan de verre steenwegen / paardehoeven / ...* La traduzione di Schirinzi: «Devono esserci zoccoli bianchi<sup>3</sup> dietro al margine / dei campi azzurri lungo la luna / di sera senti su lontani lastrici e selciati / zoccoli di cavallo» ... La poesia «grottesca» dello stesso Van Ostaijen: *Malheur-Disgrazia* (pp. 16-17) presenta alcune sviste nella traduzione: un signore che cade nell'abisso *zijn cilinder achterna*, vuol dire: «dietro al cilindro» e non: «e il cilindro dietro»; e nella grottesca scena, quando si sta intorno alla bara del turista perito, il poeta dice: «*De te zware rouwsluier zijner echtgenote / wordt gevat door een sneltrein / en bijgevolg ook de treurende Hintergebliebene*»; nella traduzione troviamo: «Il pesante velo da lutto della consorte viene / compresso tra le ruote di un espresso / e quindi anche tra i mesti superstiti». Il poeta vuole invece dire, che il velo da lutto viene compresso tra le ruote di un espresso e che anche la vedova del turista (cioè «la mesta superstite») viene strangolata dal velo.

Il lettore bilingue troverà ancora altri errori di interpretazione, talvolta di poca importanza, talvolta però da segnalare per chi vuole avere un'idea esatta dell'originale. Indichiamone alcuni: nella lirica di Herman van den Bergh (1897-1967), poeta di indirizzo espressionista, intitolata: *Hout des levens* («Bosco di vita») (pp. 18-19), del resto resa molto bene in italiano, troviamo nell'ultima strofe: «*... Heel aan 't einde* [della cattedrale descritta, G. v. W.] ...» e nella traduzione: «*... Intatto all'estremità ...*», invece di «In fondo in fondo» (o: «tutto in fondo»). Il traduttore ha evidentemente fatto confusione tra l'avverbio *heel, geheel* (tutto, del tutto) e l'aggettivo *heel (gaaf, intact)*: «intatto, sano».

Nella lirica di A. Morriën (n. 1912): *Afscheid* («Commiato»), pp. 29, *een werelddeel* significa «un continente»; Schirinzi traduce «una parte di mondo», forse per analogia con ciò che segue poco dopo: *een zee van tijd* - «un mare di tempo». In: *Het zachte landschap* («Il dolce paesaggio») di Hans Warren (n. 1921) pp. 42-43, troviamo due errori: *de ogen wijder, attischer van rust* - «gli occhi più ampi, più attivi di quiete» (invece di: «di più attica serenità») e: *Geluk is dit haast ...* «Fortuna è questa fretta»; qui *haast* non è il sostantivo *de haast* - la fretta, ma l'avverbio *haast (bijna)* - «quasi». («questo è quasi felicità»).

<sup>3</sup> Propongo: «fattorie bianche» (G.v.W.).

Nelle pp. 44-45: Pau Rodenko (1920-1976). *Prelude tot een oekraïns epos*, «preludio a un epos ucraino». incomincia: «*Stormen jagen over de steppen / junckers jagen over de steppen* / ... «Tempeste cacciano sulla steppa/Junker cacciano sulla steppa» ... dove il traduttore annota che *Junker* è un membro della nobiltà terriera prussiana, ecc. Egli confonde questi aristocratici con gli aeroplani Junkers, noti nella prima guerra mondiale. [e non *junckers*, come scrive Rodenko. G. v. W.]

A rischio di risultare troppo pignoli, ma solo nell'intenzione di avvertire il lettore italiano che vorrebbe avere una nozione precisa del nuovo idioma poetico nederlandese (che di certo nelle liriche recenti può facilmente ingannare il lettore a causa della grande libertà che i poeti si permettono con associazioni, giuochi di parole e « doppi sensi »), segnaliamo ancora: pp. 48-49: *godbetert* è una mezza bestemmia (qualcosa come: per Dio!), male interpretata dal traduttore; pp. 56-57: «*een boctje als een wijsheid*», è da tradurre: «una barchetta come una saggezza».

La difficoltà interpretativa a pp. 62-63, di una «Massima di cuoco» di Gerrit Kouwenaar (n. 1923), in cui un cuoco parla della preparazione di un granchio, è comprensibile: ... «*daarbij radijs rode en witte/wijn ijs/toe*», dove *ijs toe* vuol dire: «gelato per dessert»; la traduzione dice: «inoltre ravenello vino rosso / e bianco ... ghiaccio ... / ... chiuso».

Nella poesia di Lucebert: *Visser van Ma Yuan* - «Il pescatore di Ma Yuan» (pp. 64-65), con la sottile strofe: «*onder wolken vogels varen / onder golven vliegen vissen / maar daartussen rust de visser*», la traduzione la rende così: «fra le nuvole navigano gli uccelli / fra le onde pescano le mosche intente / ma là frammezzo sosta il pescatore». Nel volume *Poesia olandese contemporanea* (Milano, 1959), in cui la stessa poesia è stata tradotta, il secondo verso dice così: «sotto onde volano pesci» (p. 241), che ci pare offrire una migliore interpretazione.

Pp. 70-71 ... *ik loop maar raak*, si può tradurre: «non faccio altro che vagare», o: cammino a casaccio, (a vanvera), *raak* in questo contesto è uguale a *lukraak*, a casaccio). Il giuoco di parole di Remo Campert (n. 1929) in: *Koud* - «Freddo» (pp. 78-79): «*Ik ben dichter / Bij de waarheid in December / Dan in Juli. Ik ben dichter / Bij gratie van de kalender, lijkt het ...*», non è reso nella traduzione: «Sono poeta / per la verità a dicembre / poi a luglio. Sono poeta / per grazia del calendario, ... sembra ...». Qui il poeta giuoca con: *dichter ... bij* - «più vicino a» e: *dichter bij* [gratie van de kalender] - «poeta per» [grazia del calendario]. Sarebbe da proporre: «Sono poeta e più vicino / Alla verità in dicembre / Che non in luglio» ... - Nella terza strofe della stessa poesia Campert dice: «*Als er ergens / Zomer en winter, maar een ster / Brandde ...*» Qui *Als ... maar* esprime un desiderio, cioè: «Ah, se da qualche parte

/ estate e inverno, una stella / bruciasse» ... (e non: «Come se da qualche parte ...» ecc.).

Del fiammingo Hugo Claus (n. 1929), poeta, prosatore e drammaturgo di primo piano, sono qui tradotte tre poesie. La prima, *Een Maagd* - «Una Vergine» (pp. 86-87), presa dal volume *Oostakkerse Gedichten* (Poemi d'Oostakker, 1955), è certamente caratteristica della poesia sperimentale di Claus, di non facile interpretazione. C'è da rallegrarsi che Schirizzi si sia cimentato in questa traduzione. Qualche obiezione: nel quinto passo è detto: «*Hoor: Genezen zult gij niet maar in de strook / Van mijn leven leven*» - tradotto: «Guarito non vivrai però nei margini / della mia vita ...». La traduzione esatta sarebbe: «Ascolta: Non guarirai ma vivrai nei margini della mia vita». E più sotto: *knoop* significa bottone e non «gemma», anche se sembri probabile nel contesto («bladeren», «foglie»). L'ultima strofe, tradotta un po' liberamente, rende però bene l'esuberanza dell'originale.

Altre piccole sviste si trovano nella traduzione della poesia di Armando (pp. 89-99); per es. la tipica espressione *er komt een heleboel kijken* (c'è bisogno di molto danaro, ci vuole molto lavoro ecc.), nel verso: «*Als er 2 ogen sluiten komt er een heleboel kijken*», significa: «Quando due occhi si chiudono le spese sono molte» (e non: «... vengono in tanti a guardare»)⁴.

Insomma, peccato che il traduttore, che si è occupato con tanto entusiasmo della poesia moderna del paese che lo ospita, non si sia consultato con un nederlandese intenditore di questa materia; così avrebbe evitato i «trabocchetti» sopra segnalati.

Molte traduzioni però sono adeguate e si leggono con piacere. E nonostante le riserve sopra espresse, possiamo essere grati che Arnoldo Schirizzi in: *Fra dighe e tulipani* abbia dato ai lettori italiani la possibilità di prendere nota dei vari rappresentanti della poesia degli ultimi decenni. Chiudiamo con la traduzione di una poesia di Hans Andreus (1926-1977): *Gelovig* - «Credente» (pp. 68-69).

#### Credente

«Le frontiere più lontane e illimitate dentro un uomo,  
questa è la mia basilica.  
Io taglio i profili dei morti,  
disturbo l'equilibrio e lo ristabilisco.

⁴ Gli errori di stampa nel testo olandese non sono troppo numerosi e non danno difficoltà a chi sia alquanto pratico di questa lingua. P. 32: «*Ik neem mijn buik op een wandel*», invece di «*en wandel*», tradotto bene: «Mi porto a spasso il ventre»; p. 56: «*grase*» per «*gras*»; p. 60: «*dorkomt*» per «*doorkomt*»; p. 98: «*ik woord bang*», per: «*ik word bang*»; p. 114: «*it*» per «*is*»; p. 116: «*gewest*» per «*geweest*»; p. 123: «*orgeltie*» per «*orgeltje*», ed altri di questo genere.

Io so che chi è freccia di mitezza,  
coglie nel segno. Grosso modo  
è questo il mio retaggio. Schivo la setta  
e vedo gli altri. Per necessità  
visito l'universo.

Ma più difficile di capir questo  
è capire la voce che sempre di nuovo si deve scegliere.

E più difficile del vivere  
è non discostarsi da quella voce  
e imparare la pazienza ».

GERDA VAN WOUDEBERG

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.  
Stabilimento in Cercola - Napoli





NOTE

- C. Del Zotto, *Antico nordico* afr, afrendi e Hymiskviða  
12, 4a . . . . . pag. 345

RICERCHE ED ESPERIMENTI

- M. Balzano, *Alcuni elementi strutturali di Sara Burgerhart* » 355

RECENSIONI

- D. M. Bakker e G. R. W. Dibbets (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Taalkunde* (K. M. G. Eerdmans) . . . » 443  
K. Hallind, *Taylor och deviser* (L. Koch Ausili Cefaro) . . » 452  
J. Haugan, *H. Ibsens metode* (I. M. Gabrieli) . . . . . » 458  
G. Eidevall, *Vilhelm Mobergs emigrantepos* (P. Nummenaho) . . . . . » 460  
B. Becker-Cantarino, *Daniel Heinsius* (J. H. Meter) . . » 461  
A. C. Haak, *Melpomene en het Nederlandse toneel* (J. H. Meter) . . . . . » 466  
C. L. Heesakkers, *Praecidanea Dousana* (J. H. Meter) . . » 470  
A. Schirinzi, *Tra dighe e tulipani - Tussen dijken en tulpen* (G. v. Woudenberg) . . . . . » 476

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