

AION-N 1981, XXIV

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1981

Direttore: Ludovica Koch

Comitato di redazione: Ludovica Koch, Jan Hendrik Meter



Aion-n

**STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI**

Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"
N. inv. 24355
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1981

7111

Aion-n 1981, XXIV



ARTICOLI E SAGGI

Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"

N. Inv. 24345
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1981

VIXX, 181 n-oiA



Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA
N. Inv. 21112

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 181

DA SIMON SKRABBE A GUNNAR EKELOF
Note per una storia dell'esametro svedese

Attorno all'anno 200 a. C. Ennio compiva, per primo, la
predica di usare l'esametro greco in latino: era un avve-
nimento che doveva segnare, in modo decisivo,
la letteratura latina. L'esametro greco era un
di Ennio adattare gradualmente l'esametro latino e si al-
lontanava dalla sua forma primitiva, cantata, rimanevano
così, al principio della rivoluzione di Ennio, le
non era ancora chiaramente percettibile negli esametri di
Virgilio. In che cosa consisteva dunque la rivoluzione di En-
nio? La risposta è nota: Ennio abbandonava il verso
anziché il ritmo di ottave e pentametri
alla appropriazione del greco. Questa appropriazione
non era una semplice imitazione della lingua straniera
ma una vera e propria creazione di un nuovo
esametro. Ennio non solo ha adattato
il greco ma anche e forse soprattutto il latino
all'esametro.

La versificazione greca era basata sulla quantità, cioè
sulla lunghezza delle sillabe lunghe e brevi e non su quella
della sillaba accentata e non accentata come in svedese. Par-
ticolare di rilievo è dato dall'alternanza del-
le sillabe lunghe e brevi. L'alternanza delle
sillabe lunghe e brevi era una regola. Quando scandiamo gli esametri

1 Cf. H. Skrabbe e C. H. H. Schmidt, *Handbuch der germanischen Philologie*
(Handbuch der Altertumswissenschaft, VIII, 1), München 1937, p. 211.
« Auch in dem Versmaße des Griechischen (Pindar) sieht man die Ver-
wendung des Hexameters, der die Stelle des Sauerbrey'schen Hexameters
einnimmt, doch ist das Griechische nicht so streng metrisch wie das Lateinische »

DA SIMON SKRAGGE A GUNNAR EKELÖF

Note per una storia dell'esametro svedese

Attorno all'anno 200 a. C., Ennio compiva, per primo, la prodezza di usare l'esametro greco in latino: era un avvenimento sensazionale che doveva segnare, in modo decisivo, la letteratura latina per secoli, poiché anche se i successori di Ennio affinavano gradualmente l'esametro latino e si allontanavano dalla sua forma primitiva, enniana, rimanevano comunque fedeli al principio della rivoluzione di Ennio, la cui eco è ancora chiaramente percettibile negli esametri di Virgilio. In che cosa consisteva dunque la rivoluzione di Ennio? La risposta è nota: Ennio abbandonava il verso saturnio indigeno e dava in mondo latino il diritto di cittadinanza alla poetica dell'esametro greco. Quest'appropriazione dei principi della versificazione di una lingua straniera non era priva tuttavia di complicazioni: anche se la nostra conoscenza della prosodia latina all'epoca di Ennio è incompleta, siamo in grado di desumere che non solo ha adattato l'esametro al latino ma anche, e forse soprattutto, il latino all'esametro.¹

La versificazione greca era basata sulla quantità, cioè sull'alternanza delle sillabe lunghe e brevi e non su quella delle sillabe accentate e non accentate come in svedese. Parallelamente al movimento ritmico, dato dall'alternanza delle lunghe e delle brevi, l'altezza del suono delle parole si muoveva come una melodia. Quando scandiamo gli esame-

¹ Cfr. M. SCHANZ e C. HOSTIUS, *Geschichte der römischen Literatur*⁴ (Handbuch der Altertumswissenschaft, VIII, 1), München 1927, p. 91: « Auch in dem Versmass schliesst er [Ennius] sich an das Vorbild [Homer] an, indem er an die Stelle des Saturniers den Hexameter setzt, den er dann erst der lateinischen Sprache, aber auch diese jenem anpassen muss ».

tri di Omero senza tener conto dell'accento musicale delle parole, cioè della loro variabile altezza di tono, imponiamo loro un accento dinamico, il cosiddetto *ictus*, che era estraneo al greco antico: il risultato è spesso grottesco e non ce ne sarebbe ragione se non fosse per la nostra difficoltà di capire il principio insieme ritmico e melodico del verso greco. Per chi parla svedese è difficile concepire un verso che non sia basato sull'alternanza delle sillabe accentate e non accentate.²

Non sappiamo esattamente quanto la prosodia latina fosse diversa della greca, ma lo scarto tra il greco ed il latino, su questo piano, doveva essere notevolmente meno grande di quello tra il greco e lo svedese. Tuttavia la prosodia latina doveva essere diversa da quella greca in misura tale da far apparire l'esametro di Ennio piuttosto artificiale ai suoi contemporanei. I primi esametri latini hanno certamente sorpreso ascoltatori ed eventuali lettori; allo stesso tempo, dovevano affascinarli nella misura in cui conoscevano il modello greco di Ennio. Il successo di Ennio come poeta esametrico non era dunque privo di condizionamenti: dipendeva della conoscenza, da parte del suo pubblico, delle regole della versificazione greca e dell'*exemplum* fornito dalla cultura greca. Fare rinascere la Grecia a Roma: questo principio ha governato per secoli lo sviluppo della letteratura latina, addirittura di tutta la cultura romana,³ e la tenace ambizione dei Romani sotto questo aspetto spiega senza dubbio il fatto che abbiano potuto accettare l'innovazione di Ennio, nonostante il suo carattere artificiale. Lo snaturamento della prosodia latina, imprigionata dall'esametro, godeva di una base solida: l'intervento sulla prosodia latina compiuto da Ennio si fondeva su un'ideologia ellenizzante già affermata.

² A. WIFSTRAND, *Grekisk metrik*², Lund 1965, pp. 14-22.

³ Cfr. per esempio il recente articolo di P. VEYNE, *L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations*, « Diogenès » n. 106, avril-juin 1979, pp. 3-29. Per l'introduzione dell'esametro nel latino cfr. le osservazioni lucide di T. S. ELIOT nel saggio *The Music of Poetry*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, a cura di Frank Kermode, London 1975, p. 109.

Si può osservare un fenomeno analogo quando l'esametro, durante il Rinascimento, viene usato nelle lingue nazionali: l'esametro latino diventa allora per le lingue moderne ciò che l'esametro greco era per il latino, con la differenza che lo scarto tra l'esempio e l'imitazione, sul piano della prosodia, è ora molto più marcato. Nella loro diversità le lingue europee moderne si basano in linea di massima su un accento dinamico e non sulla quantità come il greco antico ed il latino. Tuttavia, per i poeti che, nelle proprie lingue, hanno tentato di imitare gli esametri di Virgilio e di Ovidio, l'ascendente dell'esempio latino era almeno tanto grande quanto quello dell'esempio greco per Ennio. Ci si sottomette, dal Quattrocento in poi, ai paradigmi della versificazione latina per costruire esametri basati sulla quantità. Aage Kabell ha studiato questo movimento *europeo* e dà numerosi esempi di ciò che, a prima vista, ci pare barbara anomalia:⁴ la natura di queste anomalie doveva consistere — come nel caso di Ennio, ma qui in altri termini — in una profonda familiarità con la versificazione antica ed in una valorizzazione estrema della cultura a cui apparteneva questa versificazione. Per apprezzare questi sforzi eruditi è necessario avere non solo una certa familiarità con la letteratura esametrica latina, ma anche una certa misura di immaginazione storica. In campo svedese Simon Skragge ha scritto esametri di questo genere, basati sull'alternanza regolata delle lunghe e delle brevi: la posterità lo ha giudicato severamente, troppo severamente a mio avviso.⁵ Le parole svedesi si comportano veramente come parole latine nei suoi versi a patto che il lettore conosca l'esametro latino, preferibilmente nella sua forma non scandita:

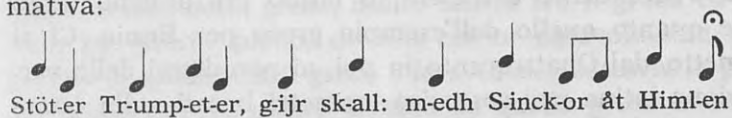
Stötär Tr|ümpēt|ēr, / g|jr sk|äll: / mēdh S|īnckör ät |Hīm|ēn
P|jper ī D|āalēn ī r|īng, / pā T|āakēn bl|āsēr ī L|jw|rār

⁴ A. KABELL, *Metrische Studien, II. Antiker Form sich nähernd* (Uppsala universitets årsskrift, 1960: 6), Uppsala 1960, pp. 130 sgg.

⁵ Vedi C.-I. STÄHLE, *Vers och språk i vasatidens och stormaktstidens svenska diktning*, Stockholm 1975, pp. 236-237. Cfr. anche KABELL, *op. cit.*, p. 158.

Bääsfēdl|ēr / dārr|ēn: / Spēelm|ännērs sn|ēllä Fī|ōhlēr
Fēdlē gēs|windt; / gīr Fr|ōgd mēdh | Hōrn / Dūlci|älēr ök | Hārpör...⁶

Se si scandisce il primo verso citato come si scandisce un esametro latino, risulta che la parola *trumpeter* riceve due accenti che normalmente non ha: « Stöter Trúmpetér, gijr skáll: med Sínckor át Hímlen ». Ma se si osservano le lunghe e le brevi e se si sostituisce l'accento naturale, dinamico, delle parole con un accento musicale, il risultato sarà molto diverso. Eccone la trascrizione musicale approssimativa:



Appena si leggono in questo modo esametri basati sulla quantità, il problema del « conflitto tra l'accento di parola e l'accento metrico (l'*ictus*) » cade⁷ (*trumpeter* ha il suo 'accento di parola' sulla seconda sillaba, i suoi 'accenti metrici' sulla prima e la terza nell'esempio citato). Ciò non significa che si tratti di un problema totalmente falso: nell'esametro latino si osserva che il 'conflitto' è più grande nella prima parte del verso e meno grande nella seconda, dove l' 'accento di parola' e l' 'accento metrico' tendono a coincidere. Ma è un problema che bisogna collocare su un piano del tutto diverso da quello suggerito dalla scansione scolastica di Virgilio.

Rimane comunque vero che gli esametri di Skragge sono segnati da una grande artificialità, verosimilmente più grande di quella che ho supposto per gli esametri di Ennio. I versi di Skragge presuppongono conoscenze di metrica latina, conoscenze che gli eruditi contemporanei di Skragge dividevano con lui. Presuppongono anche che il lettore condivida — o finga di condividere — la valo-

⁶ Citato da STÄHLE, *op. cit.*, p. 236. Non ho la pretesa di sapere come suonavano questi versi in bocca a Skragge ma una lettura che, fedele alla quantità, rifiuta la scansione meccanica si avvicina inevitabilmente ad una lettura 'musicale'.

⁷ WIFSTRAND, *op. cit.*, pp. 16-17.

rizzazione estrema dell'esempio greco-romano. Se queste condizioni sono soddisfatte, non è sicuro che il giudizio su Skragge come versificatore sia così sfavorevole. Deve essere giudicato in confronto col contesto della sua epoca, anche se questo contesto non si è riprodotto per secoli, contrariamente al caso dell'esametro latino.

Difatti, l'esametro latinizzante non ha sopravvissuto a lungo, almeno in Svezia,⁸ dove lo *Hercules* di Georg Stiernhielm segna una vera rivoluzione nel campo dell'esametro. Stiernhielm — contemporaneo di Skragge — abbandona il principio dell'esametro latinizzante e lo sostituisce con uno nuovo, secondo il quale la sillaba lunga all'inizio di ogni piede dell'esametro corrisponde a una sillaba accentata. *Ärmä vīr|ūmqüē cän|ō* (dove *cänō* deve essere pronunciato *čän*) si trasforma così in « Hércules | árla stod | úpp »⁹. Se si scandisce un esametro latino, si fa violenza all' 'accento di parola', secondo quanto ho brevemente abbozzato sopra; se si scandiscono gli esametri di Simon Skragge, il risultato è lo stesso; se al contrario si scandiscono gli esametri di Stiernhielm si ottiene solo una lettura più enfatica che, in sostanza, non si distingue della lettura normale. *Gli esametri di Stiernhielm si scandiscono da sé*. Non sono basati sul rispetto delle regole della metrica antica, ma sul rispetto della pronuncia naturale delle parole svedesi. Stiernhielm osserva già il principio classico dell'esametro svedese che Gudmund Jöran Adlerbeth formulerà un secolo e mezzo più tardi nella prefazione alla sua traduzione svedese dell'*Eneide*: « Che l'accento delle sillabe sia così accuratamente rispettato da permettere ad un lettore ignorante [...] di leggere correttamente il verso. »¹⁰

In altre parole, Stiernhielm rompe coll'esametro basato sulla quantità, che presuppone, da parte dei suoi let-

⁸ Vedi KABELL, *op. cit.*, pp. 237 sgg., per la longevità dell'esametro latinizzante in Inghilterra.

⁹ Così comincia lo *Hercules* di Stiernhielm, stampato nel 1658.

¹⁰ Citato da J. MOGREN nella sua prefazione a VIRGILIO, *Georgica*, traduzione svedese di G. J. Adlerbeth, a cura di Jan Mogren, Lund 1967, p. 11.

tori, conoscenze di metrica per essere letto correttamente, e lo sostituisce con un esametro fondato sull'accento dinamico proprio dello svedese. Un verso come quello, già citato, di Skragge: « Baassfedler darren: Speelmänners snella Fiohler », diventa, dal punto di vista della poetica stiernhielmiana, semplicemente un esametro incompleto, anche se, dal punto di vista della poetica sua propria, è corretto. Là dove Skragge avrebbe letto: « Båassfēdl|ēr/dārr|ēn:/Spēelm|ännērs sn|ēllä Fī|öhler », Stiernhielm avrebbe letto: « Båassfedler | dārren: | Spēelmänners | snēlla Fī|öhler » che dà cinque piedi soltanto. Ma l'esametro basato sulla quantità presupponeva non solo conoscenze metriche da parte dei poeti e dei lettori bensì anche una sottomissione incondizionata all'esempio greco-romano, — sottomissione assolutamente inaccettabile per Stiernhielm.

Per Johannes Bureus, precursore di Stiernhielm in parecchi campi ed autore di due esametri spesso citati dove la lettura latinizzante coincide con la lettura dinamica,¹¹ l'ebraico era la lingua parlata in Paradiso (anche se Bureus tendeva ad attribuire un'età sempre più venerabile allo svedese). Per Johannes Baazius, contemporaneo di Stiernhielm, pastore e storico della chiesa, lo svedese o 'gotico' era la lingua più vicina all'ebraico. Con Stiernhielm, qualsiasi dubbio cadde: per lui, lo svedese era la lingua originaria dell'umanità.¹² Lo svedese (il 'gotico' o lo 'scitico') era la lingua più antica, quasi tutte le parole svedesi erano onomatopoeiche e nello svedese c'era un'armonia perfetta tra le parole e le cose.¹³ Axel Strindberg ha delineato le condizioni storiche di questa ideologia 'gotocentrica'¹⁴ ed è pre-

¹¹ Vedi STÅHLE, *op. cit.*, p. 234.

¹² Vedi S. LINDROTH, *Svensk lärdomshistoria, II. Stormaktstiden*, Stockholm 1975, p. 268; per Bureus, vedi *ibid.*, p. 242, e per Baazius, *ibid.*, p. 266. Cfr. anche il mio saggio *L'idéologie 'gothisante' et l'Atlantica d'Olof Rudbeck*, « Quaderni di storia » n. 11, gennaio-giugno 1980.

¹³ Vedi STÅHLE, *op. cit.*, p. 253.

¹⁴ A. STRINDBERG, *Bondenöd och stormaktsdröm²*, Helsingfors 1971. Cfr. anche il mio saggio citato sopra, n. 12.

cisamente rispetto a questa ideologia che l'esametro rivoluzionario di Stiernhielm deve essere capito. Non è possibile dire se Stiernhielm ha seguito modelli stranieri¹⁵; non è indispensabile saperlo per discernere la dinamica, tipica dell'epoca della Grande Svezia, che risulta nell'esametro svedese di Stierhielm.

Appena Stiernhielm vede nella Svezia la culla della cultura umana, la sottomissione incondizionata all'esempio greco-romano diventa impossibile. La base ideologica dell'esametro latinizzante crolla: come potrebbe mai una lingua, che si vanta di essere la più antica del mondo, sottomettersi alle regole della versificazione di una lingua molto più recente? Tutt'ad un tratto, l'esametro latinizzante appare artificiale e forzato, esattamente come per noi. Un esametro svedese deve seguire la prosodia propria allo svedese e così nasce l'esametro decisamente 'gotico' ed 'autoscadente'. Il lettore 'gotico' degli esametri stiernhielmiani non ha niente da temere da chi conosce le sottigliezze della versificazione latina.

Dopo Stiernhielm ed i suoi successori immediati, l'esametro entra in un periodo di disinteresse in Svezia¹⁶ dove è sostituito dall'alessandrino. Probabilmente non è un caso che questo disinteresse abbia coinciso col crollo dell'Impero svedese. L'esametro stiernhielmiano era ideologicamente troppo 'carico' per non essere risentito come una anomalia nel nuovo contesto. Ma l'esametro conosce una rinascita durante il Romanticismo, da Stagnelius, da Tegnér e da Runeberg, ed i romantici seguono i principi della versificazione di Stiernhielm, modernizzandola sotto molti aspetti. Non si tratta di tornare all'esametro latinizzante. In *Frithiofs saga* la carica gotica dell'esametro di Stiernhielm non mette Tegnér a disagio: al contrario... Dopo l'epoca

¹⁵ Alla fine del Cinquecento c'è una tendenza a fare esametri 'autoscadenti' per esempio in Inghilterra, da William Webbe e Robert Greene: vedi KABELL, *op. cit.*, pp. 177 sgg.

¹⁶ Vedi O. SYLWAN, *Den svenska versen från 1600-talets början*, I (Göteborgs högskolas årsskrift. Extraband I), Göteborg 1925, pp. 76 e 186.

romantica l'esametro ha piuttosto un ruolo di secondo piano, per esempio nell'opera poetica di August Strindberg¹⁷, e parecchi esempi più recenti tendono a mostrare che è usato con precauzione. In *Claude Lorrain* di Ekelöf (1945) il metro scelto — il distico elegiaco — costituisce un mezzo evocatorio dello stile del maestro francese. Dal lato suo, Folke Isaksson utilizza l'esametro in modo libero che fa quasi dimenticare la fermezza ritmica dell'esametro 'autoscandente' nella poesia *En afton på sommarens ö (Gotland)* di 1954.¹⁸ *Professor Bertgangs lärodikt* nel *Gradiva* di Göran Printz-Påhlson è una poesia « semi-drammatica » dove il metro serve ad inquadrare ideologicamente il personaggio del professor Bertgang.

Questo panorama dell'esametro post-stiernhielmiano sarebbe certamente insufficiente e troppo sommario se non fosse per il fatto che niente di veramente nuovo è successo sul piano della versificazione dopo la rivoluzione di Stiernhielm: l'ultima poesia citata, *Professor Bertgangs lärodikt*, esce nel 1966 e non comporta innovazioni metriche. Durante tutto questo periodo di tre secoli e più l'esametro svedese è rimasto fedele ai principi di Stiernhielm, malgrado tutte le modifiche introdotte per eliminare certe pesantezze inerenti all'esametro stiernhielmiano. Ed è forse qui che bisogna cercare la spiegazione della sua utilizzazione ristretta dopo il Romanticismo: la connotazione gotica, anzi imperialistica, alla quale l'esametro stiernhielmiano non potrebbe sottrarsi è stata percepita come un ostacolo alla sua utilizzazione giacché l'ideologia gotizzante ha conosciuto una rinascita in Svezia durante il nostro secolo, quando l'eredità gotica è stata rivendicata e recuperata non solo dalla corrente nazionalista conservatrice ma anche dal movimento nazista.¹⁹ Questo non significa che l'esametro autoscandente di

¹⁷ Quattro poesie in *Ordalek och smdkonst*, Stockholm 1905.

¹⁸ *Det gröna året*, Stockholm 1954.

¹⁹ Vedi B. LINDBERG ed I. NILSSON, *Sunt förnuft och historisk inlevelse. Den nordströmska traditionen*, in *Humaniora på undantag*, a cura di T. FORSER, Stockholm 1978, pp. 95-96, per un episodio sintomatico: negli anni '30 membri dell'estrema destra svedese vole-

questo secolo sia 'nazista', ma la forza delle circostanze ha stabilito, per una metonimia quasi paranoica, questa connotazione come un fatto oggettivo. L'esametro autoscandente incarna così un'eredità della Grande Svezia nella quale i poeti non si sono riconosciuti.

È in questo quadro che bisogna leggere una poesia dell'ultima raccolta di Gunnar Ekelöf, *Vägvisare till underjorden*, uscita nel 1967. Il primo verso della poesia (che non è un esametro) serve in qualche modo da titolo: « Hört i drömmen år 63, den 15 i höstmånaden på natten ».

In una lettera datata 31 marzo 1966, Ekelöf scrive ad Evert Taube: « Caro Evert, il tuo estratto mi ha così commosso che ho cominciato a scrivere esametri sulla nostra ascendenza fino ad Adamo, ma qui ho fallito²⁰. » Il progetto di Ekelöf, come si vede, non è privo di connotazioni gotizzanti e potrebbe far pensare all'*Atlantica* di Olof Rudbeck: è probabile che Ekelöf abbia pensato di scrivere un poemetto gotizzante, di carattere ironico, e non è escluso che avesse letto *Professor Bertgangs lärodikt* di Printz-Påhlson, uscito nella primavera del 1966; questa poesia tratta infatti della ascendenza dell'uomo in una prospettiva evolucionistica tipica dell'ottocento. Ma come dice Ekelöf stesso, ha « fallito ». La poesia che ci interessa qui è molto diversa: non c'è neanche l'ombra dell'ideologia gotizzante, né nel fondo né nella forma. È la sua versificazione francamente 'antigotica' che studieremo fra poco.

Nel volume di traduzioni *Valfrändskaper* del 1960 l'ultimo verso di un frammento di Petronio è tradotto così da Ekelöf: « Framför oss hade vi ett helt års infriade löften²¹ ». È un verso che può essere letto normalmente senza dare la impressione di essere un esametro « fallito »; ma può anche essere scandito in modo di far apparire il suo carattere esametrico: « Fråmför oss háde vi étt/helt års/infriade löften ».

vano associare il grande esperto del 'goticismo' (*göticismen*) in Svezia, Johan Nordström, alla Società *Manhem*.

²⁰ G. EKELOF, *En självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar*, a cura di Ingrid Ekelöf, Stockholm 1971, p. 227.

²¹ PETRONIO, frammento 41,5 (« ante oculos stabat quidquid promiserat annus »).

Tra queste due letture s'insedia ormai una forma di tensione che rende sensibile — direi anzi: gradevolmente sensibile — lo schema metrico anche in una lettura normale. Non si tratta, naturalmente, di un esametro latinizzante, basato sull'alternanza delle lunghe e delle brevi, ma questa doppia lettura non manca di rievocare la lettura che abbiamo già fatta degli esametri di Simon Skragge. In assenza di un termine appropriato, possiamo chiamare questo tipo di esametro 'discretamente latinizzante': anche un lettore ignorante della struttura dell'esametro può leggere questo verso senza provocare un crollo ritmico.

Fu forse quando lavorava su Petronio — la cui ombra è già presente nella sua prima raccolta di poesie nel 1932²² — che Ekelöf ha concepito l'esametro 'discretamente latinizzante' che ritroviamo nel *Vägvisare till underjorden*. In ogni caso, la poesia « Hört i drömmen år 63. . . » può essere oggetto di una lettura normale senza provocare bizzarrie estranee alla prosodia svedese; in parecchi luoghi, la fine 'adonica' dell'esametro s'impone automaticamente (« klára detaljer », « hörnen är rúnda », « ägnat det ýttre » ecc.)²³. Tuttavia, accontentarsi di una lettura normale senza tener conto dello schema esametrico che le soggiace sarebbe a mio avviso un privare la poesia di una dimensione che d'altronde accresce il suo spessore semantico. Difatti la poesia tratta di un sarcofago di marmo antico.

La riproduzione del testo coi segni delle lunghe e delle brevi iscritte sopra le parole potrebbe sembrare cosa troppo scolastica, giacché, se le quantità ci sono, ci sono piuttosto in modo allusivo, evocatorio. Se tuttavia mi sono deciso a farlo, è perchè mi risparmiò così un commento dettagliato a ciascun verso. Ecco dunque il testo che presento in

²² *sent på jorden* porta come motto un verso di Petronio: « sequor imperium, magne Cupido, tuum ».

²³ Per la fine 'adonica' (la cosiddetta *clausula heroica*) dell'esametro, cfr. L. KOCH AUSILI CEFARO, *L'alto, il basso, la seppia e la spirale. Studio sulle varianti a due liriche di Gunnar Ekelöf*, « Annali - Studi Niderlandesi - Studi Nordici » 20, 1977, pp. 126 sgg., dove l'adonio nella poesia di Ekelöf è esaminato a lungo.

modo che sia capito metricamente (non si tratta di un invito alla scansione):

- Hört i drömmen år 63, den 15 i höstmånaden på nattēn:
 « Dū liggēr | sōvā|dē / ý ěn | sār|kō|fāg ütān | bōttēn » —
 Hālvvāckt | āv dēssā | ōrd, / vār|kēn | sōvā|ndē | ēllēr hēlt | vāknād
 frām|trādēr | mār|mōr|kīstān / fōr | mīn sŷn | nū mērā | tŷd|lŷgt
 5 skūggād ōch | vītskīm|rā|ndē, / mēd | nāgrā | klārā dē|tāl|jēr
 fōrst dē | grōvhūgg|nā | īnsīdōr|nā, / tvā | lāngā, tvā | kōrtā:
 Stēnhū|gārēn hār | hār / īn|tē / g|jōrt | sīg mŷckēt | bēs|vār
 ōvērāllt | sŷns / mār|kēn / āv | mē|jsēln, / hōrnēn ār | rūndā
 Āllt sīt | kunnān|dē / tŷcks | hān / hā | āgnāt dēt | ýttre
 10 Dār finns | frūktēr | blōmmōr | fāglār dē|fīnēr bŷk|rānīēr
 brōttstŷckēn | ōcksā | āv / mŷtēr, / tvā gēs|tāltēr ý | snāckōr
 sōm ōvēr | hūvū|dēt / hāl|lēr / vār sīn | vīndfŷlldā | slō|jā
 jāg lē|tār | ēf|tēr / mīt | nām | — dā | slār mīg mēd | drōmmēns
 klārā lō|gik, / ātt | ēftērsōm | kīstān | īntē hār | bōttēn
 15 sāk|nār | dēn / ōck|sā / ētt | lōck. / Ōch | dēn sōm dār | vīlār
 liggēr mēd | rŷggēn mōt | Īntēt / ōch | ānsīktēt | vānt ēmōt | Īntēt.
 Ēndāst dē | fŷrā | vāggār|nās | krāftfālt | / hāl|lēr dēn | sōvā|ndē
 svāvā|ndē | mēllān dēt | tōrftīga | īnrēs | / tvāng ātt fōr|sākā
 ōch dēt mēd | smŷckādē | ýttres / māk | ātt bēgārā —
 20 Jūngfrū, | ō Ātō|kōs, / nār | dētā | krāftfālt skāll | brŷtās
 lāt mīg ý | drōmmēn | vār|kēn / blī | ātēr|fōdd ēllēr | āvlād
 Dēt sōm vār | fōrē | dētā / hār | īngā | ārr ēftēr | mē|slār.
 Dēt sōm ār | hādān | ēftēr / hār | īngā | frūktēr ōch | blōmmōr²⁴

²⁴ Eccone la traduzione francese di C. G. BJURSTRÖM ed A. MATHIEU: « Entendu en rêve l'an 63, le 15 du mois d'automne la nuit: ² 'Tu reposes en dormant dans un sarcophage sans fond' — ³ A moitié tiré de mon sommeil par ces paroles, ni encore endormi, ni réveillé, ⁴ le cercueil de marbre se présente de plus en plus distinctement devant mes yeux ⁵ éclatant de blancheur avec ses ombres et des détails apparents ⁶ d'abord les faces internes, grossièrement taillées, deux longues et deux brèves: ⁷ le tailleur de pierre a ménagé sa peine ⁸ on voit les traces du ciseau et les angles sont émoussés ⁹ Toute sa science, apparemment, s'est concentrée sur les faces externes. ¹⁰ On y voit des fruits des fleurs des oiseaux des dauphins des bucranes ¹¹ mais aussi des fragments de mythes, deux personnages dans des conques ¹² élevant chacun un voile gonflé par le vent ¹³ Alors que je cherche l'inscription de mon nom — s'impose ¹⁴ avec l'évidence du rêve cette pensée: puisque ce cercueil n'a pas de fond ¹⁵ il ne peut y avoir de couvercle. Et le gisant ¹⁶ tourne le dos au néant de même que sa face. ¹⁷ Seul, le champ de forces des quatre

Qualche commento sulla lettura metrica di « Hört i drömmen år 63... » è necessario. Si vede subito che Ekelöf non segue le regole della metrica classica concernente la 'lunghezza per posizione' (una vocale breve più due consonanti almeno contano come una sillaba lunga, salvo il caso di una vocale breve seguita da una *muta cum liquida*; l'ultima restrizione non è tuttavia sempre osservata) come avevano fatto Simon Skragge ed i suoi seguaci. Tuttavia possiamo osservare, in alcuni punti nel testo, un fenomeno che ricorda ciò che abbiamo visto in Skragge, dove il 'conflitto tra l'accento di parola e l'accento metrico' era percettibile non solo nella scansione della parola *trümpetér* ma anche della parola *darrén* (queste due parole hanno i loro accenti di parola sulla penultima): nel verso 7, *inte* (che suggerisce una lettura besvär (che suggerisce una lettura 25 nel verso 8, *märken* (myter (håller (letar () ed *efter* (också ()²⁶ Altri dettagli metrici sono le sillabe 'lunghe' colle quali iniziano i versi 9, 10, 13 e 15; nei versi 9 e 15 conferiscono una lentezza enfatica alla frase; nel verso 10, l'effetto è lo stesso (e si può notare anche che questo verso, unico nella poesia, non comporta nessuna delle cesure o dieresi [indicate dal segno /] proprie dell'esametro²⁷, cioè che mima l'enumerazione asindetica degli oggetti); nel verso 13, dove la scansione sboc-

parois supporte le dormeur¹⁸ qui flotte entre le dénuement forcé de l'intérieur fruste¹⁹ et l'impérieux désir de l'extérieur orné de mythes —²⁰ Vierge, ô Atokos, quand se rompra ce champ de forces²¹ laisse-moi dans le rêve sans naître ni renaître²² car ce qui fut ne porte pas la cicatrice du ciseau²³ et ce qui sera ne portera ni fleurs ni fruits ».

²⁵ Per *besvär*, parola accentata sull'ultima, cfr. per esempio Omero, *Iliade*, 1,5, βουλή nella stessa posizione.

²⁶ Un altro tratto antichizzante è la sintassi 'oniricamente' libera (e formalmente scorretta) dei versi 3 e 4, dove *halvväckt* non si riferisce a *marmorkistan* ma ad un « för mig » suggerito dall'espressione *för min syn*: in greco o in latino il participio *halvväckt* sarebbe messo al dativo, cosa morfologicamente impossibile in svedese.

²⁷ La cesura « fåglär/delfinär » è poco comune, anzi proibita, nell'esametro greco. Vedi WIFSTRAND, *op. cit.*, p. 34.

cherebbe in un 'conflitto tra l'accento di parola e l'accento metrico' molto marcato, il verso mima il contenuto della frase (il ritmo esitante evoca la ricerca del nome, i dattili che seguono, con il loro movimento fermo e vivo, l'illuminazione improvvisa: « dā | slār mīg mēd | drömmēns // klārā lögik »). Una scansione del verso 20 situerebbe l'*ictus* metrico sulla terza sillaba della parola greca *Átokos* (la *o* finale di questa parola è breve, ma seguita da *s* e da *n* della parola seguente, la sillaba può essere considerata lunga), mentre l'accento musicale della parola è messo sulla prima sillaba, cosa correttamente indicata da Ekelöf. In realtà Ekelöf utilizza questa parola esattamente come avrebbe fatto un poeta esametrico greco: . L'anomalia metrica che si osserva alla fine del verso 17, che finisce con un dattilo (dove ci si aspetterebbe uno spondeo o un trocheo), è una trasgressione cosciente, a mio avviso: Ekelöf crea così un 'sventolamento' nel verso stesso, col suo *enjambement*: « sovande // svävande »²⁸. Il verso non finisce in modo normale ma continua, da una specie di *sospensione*, nel verso seguente. Al contrario la fine dei versi 22 e 23 è molto marcata e ciascun verso è qui un'unità sintattica chiusa come se si trattasse di un'iscrizione: questi due versi, gli ultimi della poesia, sono d'altronde di fattura metrica quasi identica.

Nella scelta tra l'esametro 'gotico', autoscandente, e l'esametro greco-latino o latinizzante Ekelöf si avvicina dunque all'ultimo abbandonando il primo, ma non per questo sottoscrive ai principi rigorosi di un Simon Skragge. Il suo esametro in « Hört i drömmen år 63... » è soltanto 'discretamente' latinizzante. Il vantaggio è evidente: Ekelöf riesce così ad utilizzare l'esametro senza provocare bizzarrie prosodiche e senza solidarizzare con una ideologia gotizzante alla quale ha dovuto sentirsi abbastanza estraneo. Ma il rapporto che stabilisce coi suoi modelli antichi non è neanche quello dei romantici che, modernizzando l'esametro

²⁸ Tuttavia si trovano per esempio in Virgilio versi che presentano una simile (ma non identica) anomalia: *Eneide*, 4,629; 7,470; 10,895 ecc.

stiernhielmiano, hanno creato un esametro neoclassico, levigato, 'revisionistico'. L'esametro di Ekelöf è rugoso, anzi 'arcaico': dappertutto si osservano le « tracce del cesello » (v. 8), cioè lo scarto tra la realizzazione della struttura metrica e la forma ideale di questa struttura metrica. Siamo di fronte ad una vera rivoluzione — nel senso etimologico ed accettato della parola — sul piano della versificazione. Ekelöf compie questa rottura grazie ad una grande sensibilità per quello che si potrebbe chiamare una semiologia (o sociologia) della metrica. Come la scelta dell'angolo della cinepresa può essere una questione morale, la scelta dei metri in poesia può essere scelta ideologica; i metri a disposizione di un poeta, in un momento dato, non sono semplicemente 'passés' o 'utilizzabili', sono carichi di connotazioni ideologiche. Queste pagine sono state scritte per chiarire alcune di queste connotazioni.

JESPER SVENBRO

PELLE MOLIN POETA DEL NORRLAND

LETTURE

Se non fosse per un paio di piccoli, o se si volesse più collettivamente capolarci — due racconti brevi e pochi altri con più o meno frammentarie — il nome di questo scrittore, la cui narrativa di certo non ebbe un periodo di vasta notorietà, si sarebbe oggi dimenticato come quello di tanti altri scrittori provinciali.

Per questo il narratore è critico Per Hallström a formulare su di lui la sua sentenza: il più equanime giudizio è l'indomani della sua morte per malattia, a Bodö, in Norvegia, il 26 aprile 1896, trentadue anni appena. « Il suo talento era notevole per talento artistico — scrive Hallström — e per ricchezza d'ingegno il più dotato fra i nostri giovani, che ancora non sono riusciti ad aprirsi la via alla celebrità ».

Soltanto allora, nel 1897, il gran pubblico ebbe modo di conoscere un manoscritto, un manoscritto letterario, *Anders och hans flickor*, scritto nel 1894, che fu pubblicato in articoli e racconti, ricordi e lettere — articoli e racconti, ricordi e lettere — in *Anders och hans flickor*, rivista di letteratura per giovani, edita dalla rivista *Anders och hans flickor*, rivista di letteratura per giovani, edita dalla rivista *Anders och hans flickor*.

Il libro *Anders och hans flickor* è una delle opere più belle di Pelle Molin, e una delle più belle di Pelle Molin.

Anders och hans flickor è una delle opere più belle di Pelle Molin, e una delle più belle di Pelle Molin.

Anders och hans flickor è una delle opere più belle di Pelle Molin, e una delle più belle di Pelle Molin.

PELLE MOLIN POETA DEL NORRLAND

Se non fosse per un paio di piccoli, o se si vuole, piccolissimi capolavori — due racconti brevi e poche altre cose più o meno frammentarie — il nome di questo scrittore, la cui narrativa di corto respiro ebbe un periodo di vasta notorietà in Svezia, a cavallo fra l'Otto e il Novecento, sarebbe oggi dimenticato come quello di tanti altri scrittori provinciali.

Fu certo il narratore e critico Per Hallström a formulare su di lui in un necrologio il più equanime giudizio, all'indomani della sua morte per malattia, a Bodø, in Norvegia, il 26 aprile 1896, trentaduenne appena: « il temperamento più notevole per talento artistico — scrisse Hallström — e, per ricchezza d'ingegno il più dotato fra i nostri giovani, che ancora non sono riusciti ad aprirsi la via alla celebrità »¹.

Soltanto allora, nel 1897, il gran pubblico lo conobbe grazie a Gustaf af Geijerstam, un eclettico letterato, che raccogliendone gli esili scritti col titolo *Poesia dell'Ådalen*² — articoli e racconti, bozzetti impressionistici, ricordi di viaggio, buttati giù alla svelta per giornali di provincia, periodici, almanacchi, lo presentò in un cliché romantico-sentimentale rimasto a lungo in auge, malgrado le pronte riserve della critica accademica³.

¹ « det kraftigaste anlagda temperamentet och den med de rikaste möjligheter utrustade begåfning bland dem av våra unga författare, hvilka ännu ej brutit sig igenom till berömdhet » (« Dagens Nyheter », 29-4-1896).

² *Ådalens poesi*, Stockholm 1897 (Ådalen è una delle vallate fluviali dello Ångermanland nel Norrland).

³ Anzitutto del fine umanista e poeta Oscar Levertin, professore di letteratura all'Università di Stoccolma, che censurò i non

Eppure in quella minuscola raccolta c'era — come s'è detto — un paio di autentiche perle e anche, qua e là frammentati a molta zavorra, pezzi e frammenti, nei quali non è difficile sentire lo scrittore di razza. Ben poco vi hanno aggiunto in fondo le prolisse e tardive spigolature e le raccolte aneddotiche di suoi conterranei e amici, nonché la saltuaria corrispondenza alle sorelle, agli amici, alle amiche, che restano, tranne qualche eccezione, testimonianze estrinseche, e sostanzialmente non mutano il profilo artistico emergente dalle sue cose migliori⁴.

Fu certo Molin, come ci testimonia il conterraneo Olof Högberg, che ben lo conobbe, un « gâpåare » un « friskus » cioè un aggressivo, un grintoso, uno scapigliato, un amante dell'avventura per l'avventura⁵, della vita nomade nella sua terra selvaggia.

sempre meditati entusiasmi per gli scritti di un esordiente (« Dagens Nyheter », 29-7-1897), d'un giovane ancora quasi alle prime armi, da molti accolto insieme ai grandi, Fröding, Karlfeldt, S. Lagerlöf e altri, nella corrente del gusto paesano e regionalistico allora vigoreggiante.

⁴ Culturalmente inedito il remotissimo Norrland (a cavallo del circolo polare e con minima densità abitativa) e la sua provincia, lo Ångermanland (dove Molin nacque da gente contadina a Multrä l'8-7-1864), ricchissimo di foreste, di fiumi, di minerali, costituì, per tutta la seconda metà dell'Ottocento e oltre, un problema nazionale di primo piano (la cosiddetta « Norrlandsfrågan »), la cui soluzione accompagnò il lento processo di transizione dalla secolare economia contadina alla grande industria moderna, fra interminabili dibattiti parlamentari, espropri e soprusi di ogni genere da parte del potere centrale, delle compagnie industriali e della burocrazia anche ecclesiastica a danno delle misere popolazioni rurali, costrette o ad ancor più grave indigenza o all'emigrazione transoceanica. Questi fatti e gli altri più recenti relativi alle condizioni del lavoro nel Norrland sono il motivo e insieme lo sfondo della rovente polemica politico-sociale di scrittori norrlandesi come p. es. T. Jonsson e S. Lidman, a noi cronologicamente molto più vicini o contemporanei.

⁵ Come testimoniano l'improvvisa decisione di varcare a piedi il confine norvegese, in compagnia del medico Fredrik Lindskog; e con curiosità mezzo giornalistica mezzo pionieristica di scalar le cime del Sulitjelma e di scendere a esplorarne le miniere (lettera

Dopo i primi infelici studi scolastici, dopo due anni di cronista al giornale dell'Ångermanland *Härnösands-posten* (1884-86) e un triennio all'Accademia d'arte libera della Capitale (1887-90), si stabilì a Näsåker, nella provincia natale con l'illusione di poter campare ritraendo nel gusto tardoromantico del pittore di genere Johan Tirén (1853-1910) quella terra, quella gente, quella vita primitiva, rozza, avventurosa cui era legato anima e corpo: i boscaioli che flottavano i tronchi sulle rapide dell'Ångermanälv fino al mare, gli scaltri e avari contadini e i pastori di renne, i pescatori e i cacciatori la cui grama esistenza era esposta alle continue insidie degli orsi e dei lupi, i poveri diavoli sperduti nella solitudine delle montagne e delle vallate, i lapponi, gli zingari, i finni.

La produzione del Molin autodidatta, quella che conta, s'iscrive dunque tutta o quasi nell'arco dei pochi anni che visse solitario in estrema semplicità, se non in miseria, a Näsåker (e poi, com'è detto, nella Norvegia settentrionale), scrivendo articoli e racconti per la stampa periodica, elaborando sembra⁶ ambiziosi progetti letterari mai poi realizzati, vagando alla ventura, dipingendo, meditando, sognando.

Ma a quali matrici letterarie occorre risalire per intendere la sua formazione di scrittore? E quanto, nella sua piccola produzione, è conquista poetica, quanto invece momentaneo felice equilibrio di giornalista-scrittore, o

all'amica Marie Engen del 24-8-1895, cit. in G. ATTORPS, *Pelle Molin. Hans liv och diktning*, Stockholm, 1930, p. 128); nonché, da ultimo, il vano tentativo di prender parte alla spedizione di S. A. Andrée nell'Artico, 1896 (corrispondenza con M. Engen cit. in G. ATTORPS, cit. p. 135).

⁶ N. E. RITZÉN (*Ur öfre Ådalens folkliv...*, Sollefteå 1912, pp. 87-93), presso il quale Molin fu a lungo ospite, afferma d'aver visto alcuni appunti dell'amico per un progettato scritto sullo sfruttamento dei contadini del Norrland. Ma su questi progetti letterari le opinioni divergono. Io per mio conto mi associo al giudizio di H. Olsson (*Från Walkin till Fröding*, Stockholm 1939, p. 113) che in Molin vede un « istintivo », molto più che uno scrittore « impegnato » socialmente.

soltanto anticipazione di futuri sviluppi? Sono domande più volte avanzate dalla critica, alle quali non è facile rispondere. O, se rispondere si vuole, conviene forse attenersi alla realtà dei testi rimastici, valutandoli per quel che sono in sé ed evitando, finché possibile, ogni congettura basata su semplici indizi. Si può, grosso modo, stabilire una cronologia dei testi pubblicati, ma non senza altro accettare il metodo del suo massimo biografo⁷ che vorrebbe stabilire il prima e il dopo, cioè l'evoluzione letteraria dello scrittore sulla comparazione qualitativa dei singoli componimenti. Perché non è detto che la parabola creativa d'uno scrittore sia sempre coerentemente ascendente, e non conosca arresti o ripensamenti, pause o deviazioni o anche inattese involuzioni.

Nel caso di Molin non si va forse lontani dalla realtà se si ascrivono le sue cose migliori ai pochi anni di soggiorno a Näsåker (1890-94) e almeno in parte al breve periodo passato in Norvegia fino alla repentina morte (1894-96).

Il suo biografo G. Attorps ha con puntuali raffronti, talvolta persuasivi, dimostrato le derivazioni tematiche, e, a suo giudizio, anche stilistiche perfino nei « capolavori »: dagli islandizzanti racconti rustici di Bjørnson, dal pedagogismo sentimentale della Lagerlöf, dal misticheggiante J. Lie, dal grottesco Mark Twain e dal crudo e amaro Strindberg; per non dir nulla, aggiungo io, della fiaba popolare; ma, se si prescinde da singoli espedienti narrativi o da esteriori e trasparenti imitazioni dei modelli, decisamente originale appare Molin nelle sue cose migliori.

Sicché, quasi in ideale prospettiva, possiamo da una parte collocare i primi e goffi tentativi letterari e le cronache giornalistiche assieme agli scritti d'ispirazione romantico-sentimentale (emblematica sotto questo aspetto *La storia di Gunnel*⁸ per nulla congeniale al temperamen-

⁷ G. ATTORPS, cit.

⁸ *Historien om Gunnel* (pp. 38-51 dell'edizione qui sempre citata: P. MOLIN, *Ådalens poesi*, Uddevalla 1976), originariamente pubblicata nell'almanacco *Nornan* del 1896.

to dell'artista), dall'altra gli schizzi e racconti brevi tutti palpitanti del realismo moliniano: anzitutto *Un girotondo mentre mamma aspetta...*⁹ e *Il grand'orso di Senjen*¹⁰, entrambi, come s'è detto, le perle della raccolta; a breve distanza, *Gente di macigno*¹¹ e *Sjul*¹²; per ultimi i racconti che fanno di farsa o di fiaba popolare e i quadretti di genere dai troppo facili effetti come *Grazie a te!*¹³, *Kams*¹⁴, *Una mattinata pacifica*¹⁵; mentre sostanzialmente di carattere espositivo-giornalistico, più che poetico, o solo a tratti illuminati di spunti poetici, i pezzi diaristici come p. es. *La più strana corrente marina della Norvegia*¹⁶, *Mamma prepara ogni cosa per la partenza dei pescatori alle Lofoti*¹⁷, *Un giorno di lutto alle Lofoti*¹⁸, *Il sole di mezzanotte*¹⁹ e altri simili del periodo norvegese.

La forza indiolata dell'espressione è il primo tratto che colpisce in Molin: la parola precisa concreta tagliente, anche se qua e là velata di patina vernacola e sfumata nelle gradazioni coloristiche. Spettatore e attore a un tem-

⁹ *En ringdans medan mor väntar...* (ivi, pp. 52-68), originariamente pubblicato in « Ord och Bild », ottobre 1895.

¹⁰ *Senjens storbjörn...* (ivi pp. 69-78), originariamente pubblicato in « Göteborgs handels- och sjöfartstidning », 6-7-1895.

¹¹ *Kärnfolk* (ivi pp. 16-37), pubblicato, sembra, per la prima volta nella edizione di G. af Geijerstam.

¹² *Sjul* (ivi pp. 79-87), originariamente pubblicato nell'almanacco « Julqvällen » 1891.

¹³ *Tack skall du ha* (ivi pp. 88-106) originariamente pubblicato in « Ord och Bild », 4, 1895.

¹⁴ *Kams* (ivi pp. 120-132), originariamente pubblicato in « Östersundsposten », 4-11-1894.

¹⁵ *En fridens förmiddag* (ivi pp. 107-119), a detta della sorella di Molin, Terese (cit. in G. ATTORPS, cit. p. 202), mai pubblicato prima dell'ed. di G. af Geijerstam.

¹⁶ *Norges märkligaste ström* (ivi pp. 151-163), originariamente pubblicato in « Göteborgs handels- och sjöfartstidning », 25-5-1895.

¹⁷ *Mor utrustar Lofotenfiskare* (ivi pp. 170-180), originariamente pubblicato in « Göteborgs handels- och sjöfartstidning », 30-3-1895.

¹⁸ *En olycksdag i Lofoten* (ivi pp. 181-186), originariamente pubblicato in « Göteborgs Aftonblad » 10 e 17 agosto 1895.

¹⁹ *I midnattssol* (ivi pp. 195-201), pubblicato, sembra, per la prima volta nell'edizione di G. af Geijerstam.

po l'artista ritrae la natura e la vita del suo Norrland sempre dinamicamente come un gioco di forze primordiali che muovono gli esseri viventi e le cose. Può parere all'inizio un cronista di casi avventurosi, un naturalista distaccato, impassibile fino al cinismo, ma la sua comprensione, ora umoristica ora dolente persino, dell'esistenza sempre insidiata da rischi mortali, la sua attenzione psicologica al tormento palese o segreto degli esseri trova espressione in uno stile epico-drammatico, nudo, incisivo, tutto cose.

Nulla gli è più estraneo di elucubrazioni intellettualistiche o di spiritualistiche meditazioni.

Con lucido sguardo vede uomini e animali mossi dagli stessi istinti elementari, talvolta soffocanti, ossessivi; e sempre a questa visione del reale aderisce, senza cercare spiegazioni o evasioni di sorta aldilà di questi istinti.

Così l'uomo e l'orso di *Un girotondo...* si affrontano e duellano fino all'ultimo sangue per le medesime ragioni, anche se di ciò il lettore si rende conto appieno solo nel corso²⁰ e soprattutto nell'epilogo della narrazione. L'istinto di conservazione, l'amore dei figli, la furia sanguinaria del combattimento, l'angoscia, lo sfinimento: ecco le segrete molle del singolare scontro cui assistiamo, fra l'uomo armato solo del suo coltello a serramanico e l'animale dai terribili artigli.

Basta l'attacco del racconto con quell'avverbio « nu » così caratteristico in Molin, per concentrare l'attenzione del lettore sulla realtà visiva, immediata, quasi colta sul nascere dentro il personaggio che la vive: « Ora, nel cuore della notte, Salmon di Nysvedjan correva, dopo quella via tutta curve sullo Hästberg. Ora gli tornava in pro' l'abitudine di correre per la foresta col passo molleggiante dei lapponi. La via non finiva mai e la fretta era grande. Per l'abitato gli restava un bel pezzo, e poi un altro mezzo miglio prima di... *ma cos'era quel rumore?* »

I rami secchi crepitarono come schiacciati da una gran mole »²¹.

²⁰ *Op. cit.* pp. 57, 58, 66, 68.

²¹ « Efter den krokiga vägen över Hästberget sprang nu mitt

Singolare scontro ho detto, o ridda infernale, che nel suo crescendo di intensità e di ferocia occupa tutto il racconto fino alla morte dell'orso; perché Salmon, già cacciatore d'orsi, non ha qui altro scampo che tentare la fuga volteggiando in sempre più stretti cerchi attorno a un abete d'alto fusto; e vibrando all'occasione coltellate, mentre l'animale, divenuto qui cacciatore, non può che, greve e tozzo com'è, incalzare la preda ad angoli acuti, a salti, a tuffi, a scarti, a scivoloni, nella vana speranza d'artigiarla.

Ma in questa epico-drammatica vicenda, scandita su un ritmo assillante e rapinoso, tutta una serie di motivi lirici, patetici, comici, s'inseriscono via via come un balenio di visioni, quasi a eliminare quanto potrebbe divenire, entro così ristretti limiti cronologici e spaziali, monotono e uniforme: le ripetute invocazioni d'aiuto dell'uomo che ansando disperato ora intravede colei che ha lasciato nelle doglie per correre a chiamare la levatrice, ora nella profondissima quiete della diafana notte di mezz'estate suscita all'uggiolare remoto dei cani del paese che ad uno ad uno riconosce, ora vede a occidente « il cielo farsi giallo chiaro e piccole nuvole orlarsi di fuoco »²² per il rinascente sole di mezzanotte, ora sente sul proprio viso il soffio mattutino e ode i richiami degli uccelli; ora ripensa a lontani ricordi di trionfali cacce all'orso, in cui rifulse il suo coraggio, ora ad altri ben più vicini della donna rimasta sola e forse già preda di quella morte, ch'è sul punto di ghermire anche lui allo stremo delle forze.

Finalmente il turbinio attorno all'abete, la tregenda infernale che nel suo vortice trascina corteccia strappata e brandelli di stoffa, pelame e visceri animali sanguinanti, rami secchi e muschio e sabbia²³, sembra volgere al termine.

i natten Salmon från Nysvedjan. Nu hade han nytta av sin vana att löpa i skogen med lapparnas knämjuka gång; vägen var oändlig och brådskan stor. Ännu hade han en god bit till bygden och dessutom en halv mil innan... *vad var det?*

Det knastrade i torra kvistar som under en tung kropp ».

²² « Luften var ljusst gul med eldfällade små moln i väster » (p. 57).

E chi legge, malgrado l'orrore, non può, almeno di tanto in tanto, non sorridere — anzitutto ripensando al macabro girotondo. Infatti l'orso stesso (anzi l'orsa — come apprendiamo alla fine — che aggredisce l'intruso per difendere l'orsacchiotto nascosto in cima all'abete), il feroce e spaventoso bestione²⁴ ruggente e ululante, trasformandosi in vittima sacrificale riacquista nel corso del racconto molta di quella che chiamerei la sua umanità. E l'appellativo stesso ch'è ora quello familiare e tradizionale a un tempo del linguaggio infantile e fiabesco²⁵, è come la spia di questa metamorfosi.

Nell'epilogo la metamorfosi si completa in ogni senso. Accanto all'animale finalmente crollato, crolla esausto a piè dell'abete anche l'uomo sopraffatto dal sonno. E segue una lunga pausa, durante la quale anche il lettore rifiata. Dopo quasi mezz'ora, l'orsacchiotto che « non capisce il significato di quel gran silenzio dopo tanto fracasso, ma vede che sua madre e quell'uomo hanno fatto pace »²⁶, lentamente si cala giù lungo il fusto... per andare a finire sul petto del dormiente! Il quale, balzato in piedi se la dà a gambe verso il paese. C'era in lui « qualcosa di selvaggina braccata, qualcosa di quell'atterrito gomitolino grigio con la coda tra le gambe. Niente più in lui dell'eroe della notte, di « Salmon degli orsi ». Nient'altro che un affamato colono che fuggiva, solo e spoglio, per salvare la sua misera pelle »²⁷.

²³ O come l'artista, animando l'inanimato scrive dell'orso che « klöste i mossan så att den magra sandjorden tittade upp med avlånga gula ögon »; cioè: « graffiava il muschio al punto che la spoglia terra sabbiosa pareva spalancare i suoi obliqui occhi gialli » (p. 56).

²⁴ « Besten » è chiamato più d'una volta nel testo (p. 55 e passim).

²⁵ « Nalle » (pp. 56, 60, 65); « den ludne gossen » (« il villosso giovanotto », p. 56); « kamrat i skogen » (« compagno della foresta », p. 57).

²⁶ « Han är oviss på betydelsen av denna djupa stillhet efter detta långa larm. Men han ser, att mor gjort fred och den andre med... » (p. 68).

²⁷ « ... något av ett jagat vildbråd, en vettskrämd gråtuss med

La stessa spontaneità e schiettezza, la stessa maestria dello stile epico-drammatico, tutto rapidi scorci, fondente la precisione naturalistica e l'impressionistica dinamicità, spicca nell'altro piccolo capolavoro di Molin, *Il grand'orso di Senjen*; dove la minaccia di morte sempre incombente su ogni essere è momentaneamente esorcizzata, per dar luogo alla caratterizzazione psicologica delle passioni ferine e insieme « umane » dell'orso di Senjen, cacciatore di un'agognata preda. Caratterizzazione psicologica penetrante ma rapida, intonata alla concitazione delle scene e alla complessa ma agilissima struttura narrativa. Che differenza fa in fondo se si tratta di povera gente che vuol salvar la pelle o di poveri animali esposti allo sbaraglio, se gli uni e gli altri sono mossi dagli stessi impulsi? In luminose istantanee l'autore lascia parlare, per così dire, le cose, espone i fatti quasi senza pause riflessive e senza commenti. Una mandria di vacche al sicuro dentro la stalla; un orso che da lontano le ha fiutate e pregustate e che ora s'appresta a stringere d'assedio la fortezza giocando d'astuzia e di forza insieme.

Attraverso i fatti esterni, le mosse strategiche, i vani e ripetuti sforzi dell'animale, l'artista ferma qui con rapido cenno incisivo tutta la gamma delle passioni che s'accendono e s'avvicinano nel bestione, dalla cupidigia all'ira alla disperazione²⁸, sullo sfondo della notte plenilunare.

Arriva l'orso sicuro del fatto suo e aggira la stalla e ispeziona con « negli occhi uno sguardo umoristico di esperto del mestiere »²⁹, senza sospettare che nel vicino cascinale lo spia qualcuno armato di fucile, anche se troppo nervoso e troppo impaurito dalla sfavillante chiarezza not-

något av svansen mellan benen. Där fanns ingenting alls av nattens hjälte, ay Björn-Salmon. Det var endast en svulten nybyggare, avkvidad och allena, som sprang för sitt fattiga liv » (p. 68).

²⁸ Anche qui Molin dirozza e umanizza i personaggi che sembrano più feroci. A p. 71 e *passim* l'orso è chiamato « bamsefar » (cioè « papà orso ») secondo il tradizionale linguaggio della fiaba.

²⁹ « Han gick runt fjöset och såg sig om med en humoristisk kännarmin i ögonen » (p. 71).

turna. Sono attimi di estrema tensione. « Ogni passo dei caldi zamponi faceva fondere la brina; e l'erba secca guardava in su come per interrogare »³⁰.

E ha così inizio l'assalto alla fortezza, che sempre più appare inespugnabile. I mugghiti delle bestie atterrite, lo squillo d'un campanaccio scosso, il forte odore animale e il caldo vaporar del letame fanno fremere di cupidigia l'aggressore, che esulta e invoca, minaccia e ulula. Ma invano. Nel bestione che s'industria e ansa, alla brama fa seguito l'ira, alla delusione il parossismo, mentre « la luna inargenta due lunghi fili di saliva goccianti adagio adagio dalle fauci semiaperte che scoprono le zanne »³¹.

Finalmente fuori di sè, tenta di scalfire, di strappare con gli artigli le assi inchiodate delle pareti.

Il vecchio orso « imperversò e ruggì — e se si può dir così d'un vecchio orso affamato — pianse a voce alta. Prese a saltare a piè pari e a bestemmiare, come bestemmiano gli orsi »³².

Da ultimo, vista la vanità d'ogni sforzo, il predone abbandona il campo di battaglia. Non fu quella notte, né per mano di chi aveva troppo esitato a sparare; ma, due giorni dopo, il ragazzo lappone che faceva le sue solite sei miglia per portar la posta, lo sorprese, gli puntò l'arma e l'abbattè con un colpo maestro. Ma neanche lui osò avvicinarsi; e restò per ore accovacciato, tutto tremante a guardarlo prima di riprendere il suo cammino.

Addentrandoci in quell'ideale prospettiva, alla quale s'è poc'anzi accennato e dove tutto sembra collegarsi e fondersi, malgrado l'intreccio e la varietà dei temi e dei contrasti, in un solo nodo drammatico, i racconti: *Sjul* e *Kärnfolk* (cronologicamente da includere nello stesso arco

³⁰ « Varje hans steg utav de stora, varma labbarna smälte frost. Visset gräs tittade upp och undrade » (p. 71).

³¹ « Käften stod halvöppen och visade tänderna... i seg saliv, som sakta steg över bräddarna... i två mänskensbelysta silvertrådar » (p. 76).

³² « Han rasade, röt — och om man kan säga det om en svulten gammal björn — han grät högt. Han hoppade jämfota och svor på björnvis » (p. 77).

di tempo, anche se manca ogni documento per precisarne la genesi e la composizione), vanno accostati per valore artistico alle cose migliori dell'autore; a mio avviso, il primo più del secondo. Secondo alcuni^{32 bis} il primo sarebbe rimasto allo stato di frammento; mentre a me sembra consistere in una scena unica in sè conclusa. E ritengo perciò vano avvanzar congetture su cosa sarebbe potuto diventare. Il secondo, pur ricco di vigorosi episodi, è d'un realismo un po' troppo stilizzato, che risente dei modelli della prima narrativa islandeggiante di Bjørnson³³.

Nell'isolamento d'una terra selvaggia, aspra e irta di pericoli, di calamità, di passioni violente, dissimulate nel proverbiale laconismo, si ripete il motivo tradizionale d'una faida di famiglie, cui solo può metter fine l'amore tra due giovani della nuova generazione, Olle e Imbär, protagonisti d'una impresa straordinaria. Son loro infatti a trionfare delle avversità naturali come degli odi ancestrali, quando, per suggellare la propria unione, in un crepuscolo invernale attraversano dalle opposte rive la rapida fra i blocchi di ghiaccio e i tronchi d'albero fluitanti verso il mare.

Anche qui, in più tratti, il ritmo narrativo è quello del Molin migliore: scorrevole ma equilibrato, rapido ma non ansante, pausato ma non tronco; agile vitale e vigoroso. Basta l'attacco del racconto a testimoniare: « Due montagne rossastre si fronteggiano, ognuna dalla cima del suo alto cocuzzolo. Nel mezzo, in basso scorre nel suo alveo, il fiume impetuoso e nero, rombando e strepitando fra rapide e cascate fino al mare »³⁴. E così via.

Ma poi, l'evento straordinario, l'atto eroico è preparato con procedimenti alquanto manuali: dagli scontri feroci tra gli avversari ai commenti sentenziosi dei paesani che sanno qua e là di maniera; anche stilisticamente in un periodare gonfio e prolisso; finché la folle impresa fa ri-

^{32 bis} G. ATTORPS, *cit.*, p. 151 sgg.

³³ G. ATTORPS, *cit.* p. 159 sgg.

³⁴ « Två fjällbyar lågo mitt emot varandra på var sin höga nipa; — djupt nere och emellan dem gick den kraftiga svarta älven med larm och dån i forsar och fall, på sin väg mot havet. » (p. 16).

sorgere la forza drammatica dell'autore, finché il suo consueto ritmo paratattico torna a colorar d'epopea il fatto memorabile dettato dall'amore³⁵. Così torna anche lo stile conciso intenso espressivo: « Tutto sembrava verde al suo sguardo. Il ghiaccio sfavillava come fosforo; il torrente sibilava e il sibilo rimbombava verde, come in un'allucinazione. Ora le due rive si accostavano. Lo strepito di tutto ciò che galleggiava era diventato un fragor di tuono. I blocchi di ghiaccio appena spuntati si frantumavano; era un crepitare e uno schioccare, un fremere e un rimescolarsi. I blocchi impazzavano come animali selvaggi, cozzavano, si cacciavano sotto l'un l'altro, si cavalcavano come in calore... »³⁶.

La storia di Sjul — il giovane lappone che d'un tratto perde nell'abisso tutto il suo bene, la mandria di renne atterrite dai lupi; e insegue sugli sci, assetato di vendetta, i predoni, e, raggiuntone il più grosso, infierisce su di lui a colpi di racchetta — è narrata dallo stesso protagonista appena arriva inatteso e in lacrime a una festa di nozze. L'acquavite ha reso più o meno ebbri tutti i presenti, che, seduti attorno a un calderone pieno di carne di renna, ne afferrano brandelli e ridendo e cianciando li portano alle bocche sdentate. Ride e piange ora la madre di Sjul, Gåli, semiebbra anche lei, al calamitoso racconto che forse preannuncia tutta una vita di miserie per il figlio, e recita a tratti, in lappone, il Padrenostro. E anche gli altri commensali, a uno a uno trascinati dall'esaltazione del narratore, prendono con lui a gestire e incitare, a inveire e bestemmiare, sicché par quasi d'assistere a un rito incantatorio³⁷: che

³⁵ *Op. cit.* pp. 35-37.

³⁶ « Allting gick för hans ögon i grönt. Isen skimrade med fosforsken; det väste från forsen ocr väsandet tonade grönt, så vansinnigt det nu var. Nu trängde sig stränderna närmare varandra. Gnyet av det som flöt växte till ett larm. Blocken sköto upp och bräcktes; det knastrade och smällde, skalv och försköt sig. Isstyckena rasade som vilda djur, brottades, slogo ned varandra, redo på varandra som i brunst... » (p. 36).

³⁷ « Le renne più pingui ammazzate di colpo e il resto, quelle centinaia, inquisite dai lupi — all'inferno! in un battibaleno preci-

finalmente si placa fra i gemiti del figlio diseredato e il biascichio delle invocazioni materne.

pitare nell'abisso. Mille scalpitii di mille zoccoli scalpitanti cessarono sull'orlo dell'abisso, e poi più nulla finché i corpi non andarono a sfraccellarsi come zolle di terra ribaltate da una carretta.

Sjul piangeva; i commensali bestemmiavano e rumoreggiavano.

« Me ne sono rimaste quindici soltanto, chi di voi vorrebbe un poveraccio come me, quindici, soltanto quindici ».

« Soltanto quindici », gli fece il verso Gåli — « non ne abbiamo altre » — e gettava lacrime.

« Il lupo, il lupo, te lo sei fatto sfuggire? » Com'era lento a raccontare: « Forse che tu Nila, tu Lars Abram, tu Nich-Nichsen — credi — credete che sia pazzo? » No, che cosa non aveva tentato! Da due giorni. Era corso dietro a tutti e due, aveva perduto le tracce; lì dove le renne in branchi erano finite in un acquitrino aveva gettato uno sguardo e poi via di nuovo. « Sì, sono diavoli difficili a prendersi » disse uno. La caccia era proseguita nella foresta. Sjul era volato sugli sci mentre il sudore lo circondava come una nuvola. Aveva perduto il berretto strappatogli nella foresta — e finalmente aveva visto un lupo — il più grosso del branco — su un pendio del monte. — Ora tutti quelli che ascoltavano gemevano e digrignavano i denti. « Beh e allora? » gridavano per l'eccitazione. Naturalmente non aveva mai perso d'occhio il lupo, ma doveva scansare gli alberi, piegarsi, sciare di traverso per evitare — qui i corpi di quelli che ascoltavano, si piegavano senza accorgersene », — « Fetaste renarna lågo döda på stället, och resten, alla de flera hundra, jagades av vargarna — faen! i ett huj mot stupan och utför. Tusende täta knäppningar i tusen springande klövar upphörde, där stupan vek in, och så ingenting förrän kropparna dunsade djupt nere tätt som jordklumpar, som falla ur en stjälpkärra.

Sjul grät; församlingen svor och larmade.

« Femton stycken har jag kvar, vem är det här, som vill ha en fattig dräng, femton stycken, bara femton. » « Bara femton », lallade Gåli efter — « nu ha vi inte flera » — hennes tårar runno.

« Vargen, vargen, släppte du den? » Vad hans historia gick sakta: « Skulle du Nila, skulle du Lars Abram, skulle du Nich-Nichsen — tro-tro ni jag är tokig? » Nej, vad han det inte hade gjort! Det var nu två dagar sedan. Bägge två hade han ränt efter, förlorat spåren, där renarna gått i hopar på en myr, fått ögna dem och ränt igen. « Ja de' ä' hårdsprungna satar », sade en. Nere i skogen hade det gått undan. Sjul hade sprungit med skidorna medan svetten rök om honom. Där vart mössan efter; hon hade strukits av i skogen — och äntligen hade han sett en varg — den

Gli altri scritti di Molin a noi giunti non oltrepassano i già tracciati confini del suo realismo descrittivo.

Non che vi manchino pagine vive di gustoso umorismo, come p. es. nei grotteschi alla Mark Twain: *Kams o Tack skall du ha*, che stanno fra la fiaba e il contrasto popolare³⁸; o come altre ancora solo diaristiche o epistolari, la

största av hopen — i en bergstigning. — Nu gnisslade och gnydde det från alla som hörde. « Nåå? » De skreko av iver. Han hade naturligen aldrig släppt vargen ur sikte, men måst väja för träden, ligga på sidan, skeva i snön med skidorna för att vika — här böjde sig åhörarnas kroppar efter, utan att de visste det, — » (pp. 82-86).

³⁸ Alla fiaba popolare ci riporta soprattutto il tipico epilogo sentenzioso di *Kams*: « Col passar degli anni, il piccolo Jonas Lundmark si fece uomo grande e bello, ma non dimenticò mai quella volta che gli era venuto in mente di fare i pasticcini » — « Lille Jonas Lundmark blev med åren en stor och jäv karl, men aldrig glömde han den gången när han skulle koka kams » (p. 132). A contrasto popolare invece, *Tack skall du ha*, dove il dialetto nell'altercare dei due contadini a un tempo riflette ambiente psicologia e colore locale. Altrove la stessa vivacità umoristica anima l'epistolario come nella lettera a una sorella (cit. in P. Nilsson-Tannér, *Pelle Molin. Brev, dagboksblad och varia i Sollefteå stadsbibliotek*, Sollefteå, 1966, p. 26), da lui sconsigliata a sposare un certo Strömstedt, maestro di scuola, evidentemente antipatico allo artista. « Il giorno del giudizio — scrive Molin — Domineiddio lo chiamerà e gli chiederà: — « Strömstedt è il tuo nome vero? »

E lui risponderà: « Sissignore, Vostra Maestà Celeste ».

Domineiddio dirà: « Che cosa hai combinato sul pianeta? »

— « Avevo la testa vuota e l'ho conservata vuota e immacolata... la mia scrivania non l'ho mai usata per scrivere, ma l'ho conservata nuova e lucida... la mia vita è consistita nello spolverare la polvere. Oh, divino Signore quanto ho faticato allora! » Ecco che cosa risponderà.

Allora Domineiddio gli dice: « Sta scritto: Le pecore alla mia destra. Tu sei il più gran pecorone che abbia mai visto. Eccoti un biglietto di prima fila in Paradiso » — « På yttersta dagen skall vår herre fråga honom: — « Strömstedt var ju namnet? »

Han svarar: — « Ja, ers himmelska majestät ».

Vår herre säger: « Hvad har herrn uträttat på planeten? »

— « Jag fick ett tomrum i hufvudet och jag har behållit det tomt och oskäradt; ...mitt skrifbord, som jag aldrig nött ut med skrifvande, utan behållit nytt och blankt... att damma dammet

cui fluidità del dialogo e il senso del colore danno una eccezionale impronta di freschezza³⁹. Ma la sua forza, come s'è detto, è altrove. Se, a quanto è dato giudicare, Molin non tentò mai nè la lirica, nè il romanzo storico o sociale, nè il teatro, seppe però crearsi, entro ben precisi limiti,

har varit mitt lif. O himmelska Herre hvad jag har haft för ett schå i mina dar!» Det blir hans svar.

— Då säger vår Herre: — Så är det skrifvet: fåren på min högra sida. Herrn är ett bland de största får jag sett. Här har Herrn en biljett till 1:sta parkett i himmelriket ».

³⁹ P. es. nel reportage dalla Norvegia, che però troppo spesso sa di guida turistica, attento com'è all'informazione e all'esposizione di fatti insoliti e curiosi; o nella lettera a un compagno d'arte (scritta l'ultima domenica di novembre, 1890 — ristampata in P. NILSSON-TANNÉR, *Pelle Molin. Brev, dagboksblad...*, cit. p. 302). Di quest'ultima riporto qui solo un significativo passo: « Qui nella mia ampia sala volta a mezzogiorno verso il pallido sole invernale sto seduto e cerco di far nascere in me l'umore domenicale. Ma la pace non vuole prendere in affitto la mia anima...

Fuori turbinata la tempesta con mucchi di neve sui cespugli di rabarbaro e di ribes spogli nel mio giardino. Fiori di ghiaccio sono stampati quasi dappertutto sui vetri tanto che posso appena distinguere Hundforsberget qui di fronte, sulla cui vetta nei giorni limpidi il sole concede una mezz'ora di udienza. Ben presto non ci saranno più udienze. E allora sarà Natale. Per tre settimane il sole scompare e per tre settimane c'è il crepuscolo; quando l'aurore è finita comincia a imbrunire e talvolta fra l'una e l'altro si fa appena a tempo a mettere una tagliola per le volpi e a cancellare le proprie impronte sulla neve che la tenebra scende impenetrabile e l'aurore boreale sale fiammeggiante fino all'orsa maggiore » — « Här inne i min rymliga sal, vettande åt söder mot den bleka vintersolen, sitter jag och håller på att sätta mig i söndagsstämning. Men friden vill icke hyra en våning i min själ...

Ute yr stormen med högar af snö öfver rabarberbladen och de aflöfvade vinbärsbuskarna i min trädgård. Isblommor har inkräktat större delen av fönsterrutorna, så att jag knappast kan skönja Hundforsberget midt emot, öfver vars kam solen om klara dagar ger en halftimmes seance. Snart skall hon icke ge någon seance alls. Då är jultid inne. Då är hon borta trenne veckor, då börjar aftongryningen där morgonrodnaden slutat, och stunden emellan de bägge är ej så lång att man hinner lägga ut en räfsax och sopa igen spåren efter sig, förrän mörkret står tjockt och norrskenet går flammigt ända upp till Karlavagnen ».

quel suo stile epico-drammatico che caratterizza le cose migliori nella *Poesia dell'Ådalen*. A paragone della quale, altri suoi scritti messi insieme e pubblicati postumi, danno per lo più l'impressione di cose raccoglittiche o ripetitive, e, talvolta, persino insipide⁴⁰.

Si riprenda in mano la *Poesia dell'Ådalen* e si avvertirà subito il Molin maggiore: crudo, intenso, selvatico, ma dallo stile personale. Qui ci fa sentire « il gran torrente del paese soffiare come un gatto gigantesco »⁴¹, lì ci fa vedere le cime delle Lofoti emergenti dal mare come « la bianca dentatura acuminata di qualche strano favoloso mostro preistorico »⁴²; ora in mezzo all'uragano dell'artico, che sbrindella le onde e le nuvole, distingue « lo sfavillante occhio di lupo del piccolo faro »⁴³ che lo guida alla salvezza, ora nel profilo grifagno del battello di salvataggio Liv quasi riconosce il proprio ritratto morale impavido e aggressivo: « il muso d'un toro infuriato. La poppa è come il convesso profilo del malvagio ciclottero, le doppie fiancate di solida rovere spavalidamente convesse, il sartame fatto per le burrasche; uno strumento creato apposta per — andare avanti —; andare avanti a tutti i costi »⁴⁴.

Tale fu Molin nella sua migliore arte e nella sua breve vita.

ISELIN MARIA GABRIELI

⁴⁰ PELLE MOLIN, *Samlade Skrifter...*, Uppsala 1964 (E. Gamby-L. Hjelmstedt; con glossario dialettale di K.-H. Dahlstedt); oppure già molto prima M. RIECK-MÜLLER, *Från Ådal och Nordlandskust*, Stockholm 1916.

⁴¹ « Byns stora fors fräste som en jättekatt » (*Tack skall du ha*, p. 88) e altrove: « forsen fräser som en jättekatt invid ditt öra » (*Gamla Ådalen*, p. 13).

⁴² « den vita, vassa tandraden på ett sällsamt, sagostort vi-
dunder till rovdjur » (*Lofotens målare*, p. 164).

⁴³ « det brinnande vargögat från det lilla fyrtornet » (*En olycksdag i Lofoten*, p. 186).

⁴⁴ « En uppsyn som en ilsken tjur. Dess stäv är som den elakt buktade profilen på en stenbit; dess dubbla, solida eksidor äro trotsigt välvda, dess rigg är beräknad för storm, det är någonting att tvinga sig fram med — fram med våld » (*En olycksdag i Lofoten*, p. 182).

APPENDICE

PELLE MOLIN

1) *Un girotondo mentre mamma aspetta...*

Dopo la via tutta curve dell'Hästberg, Salmon di Nysvedjan correva ora nel cuor della notte. Ora gli tornava in pro' l'abitudine di correre nella foresta, molleggiando, come i lapponi. La via non finiva mai e la fretta era grande. Per il paese gli mancava un bel po', senza contare un altro mezzo miglio... *ma questo cos'è?*

S'udí un crocchiar di rami secchi come sotto il peso d'una gran mole... prima d'arrivare, in un paio d'ore, da quella tardona e dormigliona, che lui aveva ben conosciuto in precedenti simili occasioni. A centinaia gli uomini avevano bussato alla porta e alle pareti di quella casa, col sudore — spesso gelido dall'ansia — che rigava di bianco i loro visi così di rado puliti! Perché lei quelle cose le prendeva professionalmente, e, voltandosi e rivoltandosi nel letto caldo, andava pensando di chi fosse ora il turno... *ma, insomma, questo cos'è?*

Un violento stronfiare incrinò il silenzio notturno della foresta. Salmon capí, ma riprese a correre molleggiando, agile come una molla d'acciaio.

Stanotte non avrebbe avuto la pazienza dell'altra volta... ora era in ballo la vita nella sua casa colonica. Avrebbe sfondato una finestra e l'avrebbe tirata pei capelli fuori dalla sua calma professionale, quella donna... Dio santo!... Si trattava d'una vita umana! Che poi andasse pure a lagnarsi di Salmon di Nysvedjan, col Consiglio e col Pastore... *Beh, beh, ora però passa il segno!*

Un brontolio furioso si fece subito ululio sincopato, a due passi di distanza! Poco prima Salmon aveva capito che c'era un orso, ma — così vicino e di quella mole! Si fermò di botto e pensò: « gli darò tempo di calmarsi e se ne andrà ».

Fra i rami abbattuti dal vento e il frascame si levò il bestione sulle zampe posteriori mostrando i suoi denti bianchissimi, le fauci spalancate come il sangue.

— « Ah, sei uno di quelli » — fece Salmon.

Con un balzo da felino agguantò un ramo secco d'abete rimasto

lí dopo il taglio invernale, gettò uno sguardo fulmineo tutt'intorno e riparò dietro un grosso abete. Non riusciva a raccapezzarsi ora. Chi era stato quell'ignorante che aveva sparato all'orso, gli aveva forse bruciacciato la pelliccia mandandolo su tutte le furie — per poi darsela a gambe?

— « Si calmerà... gli passerà » — bestemmiava Salmon indispettito.

Ma l'orso ora lo investiva ruggendo di collera. C'era poco da scherzare. Fortuna che c'era il grande abete. Che per un uomo disarmato valeva più dell'oro! Purché non gli venisse meno l'occhio svelto e il piede sicuro di sempre — altrimenti chissà come sarebbe finita.

L'orso non è quel tardigrado villosso gigante che i più s'immaginano. Quand'è inferocito, le sue forti zampe lo frombolano a balzi lunghi e scattanti molto più rapidamente di quanto non possa correre un uomo veloce. Allora nella foresta è tutto un crepitio. Rami e branche secche scrocchiano sotto i suoi piedi; interi ceppi volano tutt'intorno come pagliuzze, e sotto i suoi passi gli abetini si piegano come fieno. E se deve vedersela a tu per tu con un uomo solo, è questione, se Dio non provvede, di pochi minuti di sangue.

Il colono non aveva raggiunto il suo abete, che l'orso gli fu alle calcagna come un baleno. Ma ora Salmon era al sicuro e ficcava i suoi occhi chiari e sbarrati di montanaro, addosso al villosso giovincello, pronto a guizzar via per sottrarsi all'abbraccio, e a tenere sempre, fra sé e colui, l'abete nel girotondo che stava per cominciare. I tendini delle ginocchia erano tesi come molle d'acciaio e la mano appoggiata al tronco non aveva un tremito... Ecco che gli piomba addosso come la folgore, il villosso!

Un salto a semicerchio, e l'orsacchiotto riesce solo a sfiorarlo. Impotente a ghermir la preda, si ferma di colpo nel muschio, dove col muso traccia un piccolo sentiero. Un fragoroso ruggito... nell'improvvisa giravolta... il muschio l'avvolge come nube... ed eccolo nuovamente all'attacco, accecato di rabbia... d'un tratto si ferma all'albero, mentre Salmon scivola via, e gli si fa addosso; ma non riesce come Salmon a muoversi in cerchi così stretti; il suo corpo è troppo lungo... e così nuovamente carica avanti e indietro ad angoli acuti... in repentine giravolte e scarti come un porco spaventato... si rigira... urta... rugge fragorosamente... graffia e strappa il muschio, al punto che la spoglia terra sabbiosa spalanca i suoi gialli occhi obliqui — ma non gli riesce di agguantare Salmon.

I rami crepitavano e tutta la ghiaia scricchiolava e strideva.

Già da un bel pezzo il sole era andato giù — da un'ora buona. Ma ci si vedeva come di giorno. S'era appena dopo la mezz'estate,

quando quassù, in queste terre settentrionali, non c'è notte che il sole dorma più di due ore.

C'era nell'aria una luce giallina, e, a occidente, nuvolette orlate di fuoco. In quella luce magica Salmon e l'orso danzavano il loro turbinoso girotondo sull'Hästberg: uno infuriato e rumoroso, l'altro scattante e silenzioso.

E intanto, lí a casa mamma aspettava, fra le doglie!

Di tutti i cacciatori d'orsi del luogo Salmon era il re. Fino al distretto di Dorotea a nessuno come a lui la sorte era stata così propizia. Aveva ucciso più di venti orsi; lo sapevano tutti. Ma lui diceva venticinque; e forse era vero. Però un bestione simile non l'aveva mai visto prima di quella notte d'angoscia, di pena e di affanno. Non riusciva a capire la smisurata furia... di quell'ostinata, irruente canaglia. Che fosse braccato e ferito? Che gli avessero portato via i piccoli? Eppure non c'era macchia di sangue su quella pelliccia bruna; e da quando era cessato il richiamo del gallo cedrone, non s'era udito uno sparo nella foresta.

Ora — ora, si trattava solo di badare alla propria pelle.

Gli occhietti penetranti dell'orsacchiotto sfavillavano. Il pelo era folto, liscio, come pettinato all'indietro. Le orecchie parevano, per dir così, strette strette al testone. C'era come una risolutezza agghiacciante in quel compagno della foresta. Non dava tregua a quel povero avversario; ma correva ora in cerchio sforzandosi sempre più di stringere e acciuffare così il nemico; ma troppo era l'impeto e gli toccava sempre di ripetere i suoi angoli acuti. Salmon aveva le mani calde a forza di strusciarle sulla grossa cortecchia dell'abete.

L'inseguimento durava da dieci minuti circa, un po' più, un po' meno. Se fosse venuta gente! Se avesse potuto farla finita. E poi mamma, lí a casa, che lottava con la morte!

D'un tratto gridò: *A-i-u-t-o! Qui-i-i-i!*

Durante un attimo di silenzio Salmon potè sentire i cani del paese, che, la notte, dietro gli usci, si chiamavano e rispondevano latrando: una dozzina di voci. Il basso roco del cane da alci del Consigliere s'udiva a tratti, ma l'ululo malinconico, funereo della cagna del sagrestano pareva un filo lungo, liscio liscio, senza né capo né coda... — possibile che nemmeno un contadino si svegliasse sotto la sua coperta di pecora, si alzasse, li zittisse per ascoltare quanto, a un tiro di schioppo, stava accadendo nella foresta e accorresse in aiuto?

— *Qui-i-i-i! Aiuto!*

Ma l'orsacchiotto non si stancava della sua manovra. Come spiegarsi una simile furia?

Talvolta sfiorava l'albero tanto da sdrucirsi la pelliccia; ma Salmon lo distanziava sempre di qualche pollice, lo sguardo all'erta, mentre il sudore gli colava a rigagnoli sotto i panni. Lo strato

sottile di muschio l'aveva prima calpestato con le sue scarpe di cortecchia lasciandoci grossi buchi — poi lunghi strappi — infine sradicato completamente — e ora correva come su una nuda pista circolare di terra battuta. Una scarpa era venuta via del tutto; l'altra reggeva ancora, ma dalle spaccature spuntavano alcune dita sanguinanti.

E mamma che aveva penato tutta la sera con le sue — e ora aspettava... aspettava!

L'orsacchiotto mutò tattica. Invece di correre a perdifiato, prese a saltare, a tuffarsi, a scivolare, a sdruciolare sul sedere, come sogliono fare gli orsi, quando inseguono un cacciatore appostato dietro un albero, al riparo dai loro balzi a quattro zampe. Così almeno mi è stato detto.

Sicché balzava, ora sulle zampe anteriori, ora sulle posteriori, senza stancarsi, nel frattempo, di pungolare Salmon con i suoi irosi occhietti penetranti.

Il contadino di Nysvedjan andò su tutte le furie. Non per paura dell'animale, ma per il rimorso che lo tormentava al pensiero di mamma lí a casa — con tre bambini che frignavano e un quarto che... chissà se — sola e povera com'era, in mezzo alla foresta, sofferente, senza nessuno che l'aiutasse. Dio abbia pietà del povero, a questo mondo!

Salmon correva sempre intorno all'abete, e con lui i suoi pensieri... e quando era corso via da casa, quei gemiti negli orecchi, l'angoscia che gli agitava l'anima come un mare in tempesta, gli era sembrato d'essere uno spettro in forma di gomito grigio, uno di quelli che rotolano con l'aiuto di formule magiche e di mani invisibili per scuri misteriosi sentieri. C'era allora dentro di lui ciò che lo faceva volare in quella luminosa notte di mezz'estate. E ora invece — eccolo lí inchiodato sull'Hästberg, il suo caro vecchio Hästberg, dove aveva tante volte conosciuto il rischio e la fortuna...

L'orso continuava a rotolarsi; e Salmon a turbinare con le mani strette al tronco... come quella volta — che ancora gli sembrava di vederla — che l'aveva scampata con una fucilata all'orso quando questo quasi gli sfiorava le punte degli sci. O come quando l'orsacchiotto, acciuffata una giovenca, le divorava le poppe, ancora viva. Uno scossone della testa aveva fatto squillare il campanaccio in un modo così strano, non come una bestia che pascola o ruminava... beh, quell'orso aveva mostrato le zanne, era scappato un tratto nel folto, per poi tornare ruggendo contro Salmon e il suo compagno. Salmon gli aveva cacciato nelle fauci un ramo secco d'abete e il suo compagno coll'unica arma in suo possesso, un'ascia, pronta a colpire, gridava: — « fatti avanti — disgraziato — per tutti i diavoli! »... E l'orso aveva fatto marcia indietro.

Mai prima Salmon aveva visto un uomo con « la febbre del-

l'orso» come il suo compagno, quando s'avviarono verso casa. Quella sera d'autunno il poveraccio non faceva che battere i denti e vedeva un orso dietro ogni albero e ogni macigno; e non faceva che guardarsi attorno a ogni passo: — « Eccolo, Salmon » — diceva — « Dio ci salvi ». Ah quelli sí che erano tempi, qui nella foresta!

L'orsacchiotto continuava intanto con la sua rabbia frenetica. La sua pelliccia era piena d'aggetti di pino e di muschio. Emanava dal suo corpo una nuvola di vapore. S'udí il cinguettio d'una cincia. Cos'era? Chi poteva essere che, in quella splendida notte estiva, non riusciva a dormire il poco tempo che il sole stesso dormiva?

Per un attimo il bestione si sedette sulle zampe posteriori; ma il fuoco che lo divorava lo fece nuovamente balzar su e avventarsi contro l'albero. Qui si fermò sbuffando rumorosamente a pochi centimetri da Salmon. Pareva che volesse scacciar via l'inafferrabile preda da dove s'era saldamente trincerata. Digrignava le zanne, la bocca semiaperta. Nel freddiccio della notte il fiato dell'orsacchiotto pareva un sottile vaporio. E Salmon sentí un brivido per la schiena; la pelle quasi gli si raggricchiò. D'istinto trasse il coltello a serramanico... era forse venuta la sua ora? Il testone toccava quasi l'abete, e un po' più in alto, dall'altra parte la mano di Salmon. Fra il colono e le fauci dell'orso non c'erano dieci pollici. Se la bestia riusciva a buttarlo in terra, a separarlo dal tronco, il resto sarebbe stato questione d'un minuto.

Salmon s'afferrò saldamente colla mano sinistra, mirò all'occhio sinistro dell'orso e, con una mossa fulminea, vi cacciò dentro la lunga lama del coltello. Qualcosa di rosso e di caldo, fosse quel che fosse, gli sprizzò su per tutto il braccio. Un dolore lancinante lo colse alla spalla, e mentre l'orso, barcollante per il colpo, balzava su in alto come una palla, gettando ululi forsennati, Salmon s'accorse che aveva la giacca lacera e il braccio graffiato. E capí allora che quel gioco avrebbe avuto fine solo quando uno dei due fosse stramazzaato senza vita. Se poco prima le possibilità d'una conclusione incruenta erano scarse, ora erano sparite del tutto. Ora si trattava di vedere se « Salmon degli orsi », era ancora lui. Uno dei due doveva lasciarci la pelle, ma non era probabile che toccasse all'orso... in una lotta impari come quella.

Salmon pensò: — « non toccherà a me restar vedovo stanotte: la vedova sarà lei, mamma... mamma che mi aspetta ».

L'orsacchiotto ballava come un ossesso, schiumava, rumoreggiava, urlava. Ora non correva più in giro. Stava ritto accanto all'albero e tentava di azzannare il colono da una e dall'altra parte. La cortecchia strappata veniva giù in grossi brandelli sotto le incessanti frustate degli artigli. Anche i panni di Salmon ne toccavano. La spalla seminuda era intrisa di sangue; ma la mano

che impugnava il coltello non si fermava un attimo ed era sempre pronta.

Sorse il sole. Il monte che si vedeva di lí a sud era ancora immerso in un sonno violetto, tranne la cima che s'era svegliata rossa di fuoco per il sole. A quest'ora Salmon avrebbe dovuto essere di ritorno a casa con l'aiuto... in quella casa che sarebbe ora più deserta che mai... i bambini fuori a mendicare in paese e a vivere di stenti... senza il loro padre... una storia di montagna... una tetra storia di quella terra selvaggia, una delle solite da queste parti.

Ma ora d'improvviso accadde qualcosa. Fu come un vortice.

L'orso riprese i suoi balzi, i suoi rotolii, le sue giravolte, i suoi saggi d'alta ginnastica. Gli occhi di Salmon azzurri e freddi come il gelo della notte — non si staccavano un secondo dal bestione sobbalzante, che, appena a portata di mano, riceveva colpi da quel coltello veloce come il baleno. Salmon s'accucciava, si drizzava, sgusciava, scivolava via, correva intorno all'albero. Una scarpa sfondata era finita sullo stinco, dove ogni tanto, arrotolandosi lasciava sulla pelle cerchi di sangue. La mano sinistra, quella che serviva ad afferrarsi e a scivolare attorno all'albero era gonfia di bolle, alcune sporgenti e piene di liquido, altre spaccate, svuotate, doloranti.

Una volta Salmon, cadde sulle ginocchia, e la fiera gli fu quasi addosso. Prima di rialzarsi, si trovò di fronte a quegli occhi, e un fiato caldo e acre l'investì, quando l'orso digrignando spalancò le fauci, le richiuse di botto per spalancarle di nuovo. La distanza fra i due era minima e Salmon stava per perdere il contatto con l'albero protettore. Per un solo secondo gli si annebbiò la vista, tutto si fece rosso; poi sgusciò via all'indietro — e un secondo dopo, quando gli sembrava imminente la fine, il coltello riprese a muoversi e a colpire qualcosa di molle — mentre lui si ritrovò in piedi: « Salmon degli orsi »!

L'orsacchiotto ora non più in posizione eretta, lo caricò furiosamente, a quattro zampe, si sforzò di prender le curve a dovere e fece un paio di rapidi giri vicino al tronco; ma al momento di tagliare, la velocità eccessiva lo portò a fare un salto troppo lungo e una giravolta improvvisa. Ruggì. Da una ferita pendevano ciondoloni dei visceri; che solo polvere e terra, muschio e aghetti impedivano che se ne vedesse il vero colore, e li facevano parere stracci grigi su una giacca scura.

Il sole sfiorò le cime degli abeti sul campo di battaglia. L'orsacchiotto balzò in piedi di nuovo, cinse furiosamente con le zampe anteriori l'abete come avesse voluto abatterlo, e strinse le zampe attorno al tronco. Salmon afferrò quella destra, come un lampo si torse a destra e affondò il coltello, una, due, tre volte fra le costole dell'orso mirando al cuore. Le sue labbra erano livide e

contratte, la lingua disseccata, gli occhi sfavillanti. Era ancora lui, « Salmon degli orsi »!

E l'orsacchiotto s'afflosciò, rotolò sul dorso, poi quasi rimbalzò, vorticò fra i cespugli, piegandoli come giunchi; tornò indietro, riprese la sua posa da lottatore e caricò, ma solo per ricevere nuovi colpi da quel lungo coltello che lo faceva roteare su se stesso.

Salmon provava una strana sensazione. Gli pareva d'essere investito da rosse ondate, avanti e indietro, gli mancava il terreno sotto i piedi, gli si annebbiava lo sguardo... — « Sarebbe sciocco svenire adesso » — pensò e trasse un respiro profondo — « morire adesso no, per mamma che aspetta ».

Su in alto tra i rami dell'abete si mosse qualcosa. « Dev'essere proprio un uccello temerario quello lassù » — pensò Salmon vibrando nuovi colpi tra le costole dell'orso.

Quando più tardi gli toccò di raccontare quella storia, Salmon non riusciva mai a riferire per filo e per segno quanto era accaduto. Diceva che l'orsacchiotto si rotolava come un sacco di paglia. Balzava su ancora e ululava, o tentava piccole repentine giravolte. Il suo occhio sano era ardente come la brace e tagliente come una lama, ma l'altro era nascosto da grumi di sangue. Ad ogni passo, a ogni fiato ansimante, un getto di sangue colava irrefrenabile — diceva Salmon — che pareva una cascata; e era finita com'era finita perché l'orsacchiotto non s'era fermato un attimo solo a ricoprirsì le ferite come talvolta fanno con la pelliccia e con ciuffi di peli ritorti. Non so se diceva la verità, ma non era lui il solo che s'era trovato in simili frangenti; e in queste nostre foreste nordiche, storie del genere non sono rare.

Il sole era alto. Attraverso il fogliame e gli aghetti un filo dorato era penetrato fino all'abete della battaglia per curiosare. Intorno cantavano i merli e i fringuelli. Sul pendio umido si udiva il fischio del francolino e dalla palude il richiamo della gru. Il vento soffiava dal paese.

Ancora una volta l'orso si drizzò presso l'albero, ma dalle fauci aperte usciva il sangue dei polmoni trafitti. E ancora una volta, con una mossa avvolgente Salmon cacciò il coltello dritto nel cuore dell'animale. Ancora una volta: nel collo. E quella mole traballante, sanguinante, villosa, incassava i forsennati colpi... nel petto... nella testa... nelle zampe... nel fianco... — « Prendi questo » — gridava Salmon e bestemmiava... « e questo... e questo per mamma!... e questo per i piccoli!... questo per tutta la notte, maledetto, dannato! Non vuoi morire?... Non vuoi?... Non vuoi?... Non vuoi? ».

L'ultimo ruggito dell'orso fu semisoffocato, e come attraverso una finestra velata da una cortina di pioggia autunnale, Salmon vide fra le lacrime e il sangue l'orsacchiotto drizzarsi ancora,

cadere, risollevarsi, preso da un tremito, ricadere e — restar lí.

Anche lui s'accasciò a piè dell'abete. Era stanco morto e con le ossa rotte; ora lo sentiva. La mano destra penzolava come morta, ma stringeva ancora il coltello. In questa posizione i raggi del sole gli sfiorarono una guancia.

Battè gli occhi per resistere al sonno. Pensò: — «doveva riprendere la via... forse, chissà... o tornare a casa a piangere sul cadavere? Provava un'angoscia bruciante. Quel giorno non sarebbe sfuggito all'angoscia, comunque andassero le cose. Il povero sa che vuol dire vivere a questo mondo. Chi avrebbe trasportato il cadavere per la foresta, di sabato... gli sarebbe costato caro... e la cassa di legno grezzo come di solito le bare dei poveri... il giudice era proprietario di legna lí alla segheria di Lillsjö... il giudice era l'uomo più spilorcio della terra... ecco un gruppo di uomini, che trasportano una cassa oblunga sul ponte di tronchi di Långmyran... ma chi c'è in quella cassa?... e la lasciano cadere a quel modo!... e si mettono a correre dietro un orso... è mamma che li aspetta... deve sempre aspettare lei...».

Così Salmon s'addormentò.

Circa mezz'ora dopo qualcosa si muove in cima all'albero. Si vede una testa sporgersi, ritirarsi, sporgersi ancora da un'altra parte. È il piccolo dell'orsa uccisa. Non sa rendersi conto del gran silenzio dopo quello strepito senza fine. Ma capisce che sua madre e l'altro hanno fatto pace e non vede l'ora di lasciare quel nascondiglio. La sua paura non è stata poca. Ora s'afferra al tronco e comincia a calarsi giù a fatica. Al principio adagio adagio...

Svegliato da un grosso peso cadutogli addosso, Salmon apre gli occhi spiritati. C'era in lui, mentre fuggiva a gambe levate verso il paese, qualcosa di selvaggina braccata, qualcosa d'un gomitolto grigio terrorizzato con la coda fra le gambe. Nulla invece dell'eroe di quella notte, di «Salmon degli orsi». Non era che un povero colono affamato, solo e spoglio, che fuggiva per salvare la sua misera pelle.

2) Il grand'orso di Senjen. Una storia del distretto di Tromsø.

Il guardiano di Kvanaas s'era coricato una notte di luna che cominciava la gelata.

La sua donna gli dormiva accanto e russava. La bocca aperta. Nella fila anteriore di denti nerastri c'erano due vuoti, e il fiato entrava e usciva rumorosamente, come un gemito. Anche dal naso veniva fuori un sibilo, simile allo stridio d'una lontana strolaga.

La luna splendeva alta nel cielo, come fa solo da queste parti. Tutta la grande isola di Senjen, coi suoi monti, campi e casolari pareva illuminata di luce elettrica. I vetri delle finestre brillavano, si vedeva il bianco e l'azzurro delle montagne. Attorno al casolare ogni filo d'erba luccicava come argento per la gelata.

Il guardiano non riusciva a prender sonno; e per via di quella donna, e per ciò che aspettava. Ciò che aspettava gli metteva addosso i brividi; e quel sibilo del naso della donna gli pareva il preannuncio d'un pericolo, d'un malanno, d'una sciagura. Quasi il grido lontano d'uno che stia per soccombere; — non era che un sibilo del naso, senza dubbio, senza dubbio! — eppure era così indescrivibilmente lugubre nel silenzio della notte.

S'alzò e a piedi nudi fece, zitto zitto, alcuni passi. Aveva in petto una decisione eroica, ma non si sarebbe detto a vederlo. Doveva compiere un atto eroico, eppure tremava al pensiero di quel momento fatale che, nella notte, prima o poi sarebbe venuto. Lo schioppo era appoggiato al pannello della porta e guardava su al soffitto col suo nero occhio profondo.

Il guardiano, ch'era un tedesco, s'accostò alla finestra e scrutò le montagne e la pianura. Lí, nel crepaccio, sarebbe comparso il grand'orso di Senjen, possente mole dagli occhi sfavillanti. Solo l'Onnipotente sapeva come i due avrebbero sistemato il loro affare quella notte!

Magari avesse fatto meno lo smargiasso! Non avesse mai giurato così solennemente che sarebbe stato lui ad abbattere il grand'orso, proprio quell'autunno, proprio quella settimana! Se avesse mancato alla parola, il suo caro amico negoziante di Gillbostad, lo avrebbe messo alla berlina per anni.

Si udì un lieve calpestio. Avvicinandosi si fece più distinto. Dunque Nostrosignore non aveva ascoltato il tedesco, che fervidamente lo pregava d'un rinvio alla notte seguente!

L'orso!

Eccolo che veniva giù per il pendio, per la scesa. Non aveva fretta e non aveva paura. Di tanto in tanto si fermava a fiutare — ora era lí pittoresco e gioviale come una grossa macchia nera in mezzo al paesaggio illuminato dalla luna.

La notte avanti aveva fatto visita in un vicino casolare per via della scrofa, la grande scrofa da mattare; ma lo aspettavano, con gli occhi bene aperti e con gli schioppi. In un punto adatto era stata messa un'esca con esplosivo, eppure...! l'esplosivo era scoppiato prima e aveva fatto accorrere sul posto i cacciatori — ma, nel frattempo, papà orso aveva abbrancato la scrofa. Questa sul principio aveva grugnito per paura, ma poi come sentì male, fuggì ululando, che la sentivano per mezza Senjen. Accorse gente e papà orso dovè tornarsene affamato alla montagna.

Ora se ne stava in alto sul pendio annusando e allungando il collo. Il guardiano dalla finestra lo fissava; dentro di lui l'eroe reclamava l'impresa gloriosa, e il poveraccio piangeva e invocava il rinvio a un'altra notte — più buia. Si sentiva il sibilo lamentoso del naso della donna; poi un campanaccio dalla stalla e subito dopo lo sbuffare di papà orso.

L'orsacchiotto veniva giù per la scesa.

Aggirò la stalla e ispezionò tutto con negli occhi un fare umoristico di esperto del mestiere. Già una volta era entrato in una stalla e s'era presa una vacca. Sapeva il fatto suo.

I suoi caldi zamponi facevano fondere il gelo ad ogni passo. L'erba secca guardava in alto con aria interrogativa.

Il guardiano s'era spinto all'uscio d'ingresso che teneva socchiuso, ma pronto a chiuderlo e a sprangarlo. Anche lui aveva l'aria interrogativa.

Nella notte silenziosa gli pareva di sentire un tintinnio di vetri.

Una vacca muggì, e quella col campanaccio lo fece risonare più volte. Un'altra più vicina alla finestra della stalla fece un gran balzo nella sua posta, si strinse alla mangiatoia, si voltò tutta a guardare. Sentiva lo stronfiare dell'orso, alla parete il graffiare delle zanne e alla finestra vedeva spuntare uno zampone.

Un soffio d'aria nuova e fresca penetrò nella stalla; le vacche ebbero un fremito. Dall'interno si vedeva uscire invece un vaporio caldo e il forte odore delle bestie e del letame. Anche l'orso ebbe un fremito, ma di cupidigia.

Sin ora era stato calmo, senza nervosismi, ma a questo punto balzò su lungo la parete e si aggrappò colle zampe anteriori alla finestra più alta. Con le posteriori graffiava e sdrucciva in basso la parete della stalla. Potè appena gettarvi dentro un'occhiata e cadde riverso sul groppone.

Quell'occhiata lo rianimò. Vistosi però nell'impossibilità di entrare attraverso quella finestra, arrampicandosi su una parete liscia liscia, osservò con fare malizioso il telaio della mola per arrotare, e decise di servirsene come d'una scala. Vi montò dunque sopra — e all'inizio gli sembrò prometter bene. Il testone era adesso alla stessa altezza della finestra, che si trovava un po' a lato della mola. Stava per aggrapparsi saldamente al telaio con le zampe anteriori — quando la mola cominciò a girare nervosamente.

L'orsacchiotto si dimenava e giocava d'equilibrio. Per un po' la mola girò avanti e indietro, dondolando; ma di botto il villosio fece un capitolombolo, scalfendo la parete con profondi graffi dei suoi artigli.

Mandò un brontolio di collera, cui dalla stalla rispose un muggito di paura.

Una finestra di casa s'aprì e una voce di donna chiamò nella notte lunare: — «Ehi! dove ti sei cacciato?»

Ma quello stava nella sua trincea di legno con feritoie che s'era costruita apposta per quella notte, sotto il magazzino. E non rispose nulla. Aveva un groppo in gola.

L'orsacchiotto risalì sulla mola, ancora una volta, giocò d'equilibrio, ma si sbilanciò troppo e sbattè il muso contro la parete

della stalla. Questa volta cacciò un ruggito. Come è facile intuire era uscito dai gangheri.

Una volta ancora e con rabbia crescente salì su quel rotondo roteante occhio rosso che stava lí per proteggere le vacche di Kvanaas. Risalì ancora, si dimenò, graffiò, giocò d'equilibrio, oscillò e ancora una volta...

A cavalcioni dell'asse di ferro della mola, andò a ruzzolare sul dorso fra due bracci del telaio. L'asse di ferro gli assestò un brutto colpo e per un attimo restò come tramortito.

Che silenzio...

Il tedesco cacciò fuori la testa come una puzzola curiosa. Vide accanto alla mola quel nero ragazzaccio — che bel colpo sarebbe stato! Non più di quindici braccia di distanza. Dalla finestra sfondata della stalla usciva ancora quel vaporio. La luna brillava bianca e piena. O era invece il faccione ghignante e ben rasato del negoziante di Gillbostad?

Doveva sparare?

Certo. E affidare la propria anima nelle mani della provvidenza. Ma in quell'attimo papà orso si drizzò e sfogò la sua furia selvaggia con un ululo prolungato e con un grido che mandò il tedesco a batter la testa dentro la sua trincea.

Poi si sentì un tonfo. Il grand'orso aveva strappato dalla parete mola e telaio e scaraventato tutto sull'erba. La fame lo eccitava. Quell'odore di vacca gli faceva venire l'acquolina in bocca. Prese a girare intorno alla stalla; dapprima adagio e meditabondo, poi sempre più inquieto. Ad attaccare il tetto non ci voleva provare stanotte. Era stanco di arrampicarsi. E non c'erano altre finestre oltre quella dalla quale usciva il delizioso vaporio. Ma dal lato più corto della stalla c'era un finestrino incorniciato da sbarre e sotto un mucchio di — si capisce di che cosa.

Qui l'orsacchiotto si fermò a riflettere. E dopo aver riflettuto salì su quel mucchio e cacciò più che potè il suo zampone nel finestrino. Sentì l'ossuto groppone d'una vacca, che s'agitava e si torceva nella sua posta. Sentì il disperato muggiare delle altre vacche che pareva un concerto e lo sferragliare delle catene. Povero vecchio orso! Si strinse tutto alla parete per cacciare ancor più addentro lo zampone e almeno poter graffiare; le fauci semiaperte e le zanne bagnate di vischiosa saliva, che lentamente traboccava colando giù sul mucchio di letame in due fili inargentati dalla luna.

Stette a lungo — tanto a lungo silenzioso e immobile che il tedesco sgusciò dalla sua fortezza e adagio adagio si fece avanti.

D'un tratto l'orsacchiotto ritirò lo zampone e attaccò il rivestimento della parete. Nello stesso attimo l'uomo col fucile imbracciato se la dette a gambe e scomparve.

Le travi della parete andarono in mille pezzi, frantumate e

scagliate sul letamaio. Per ogni trave strappato era un crepitio; uno stridio di chiodi tirati fuori contorti dai loro buchi arrugginiti. Dietro la stalla era un susseguirsi di tonfi e di scoppi; dentro un rumoreggiare come mai prima, da quando il tedesco era a Kvanaas.

La parete restò ben presto tutta nuda, ma il buco non si slargò. Quel villosio ragazzaccio se ne stava lì imbronciato fra pezzi di travi, schegge e frantumi.

Ma com'è allettante quell'odore che esce dal finestrino! Bestie vive, calde! Come non cercare di cacciare dentro la testa a goderselo un po' quell'odore.

Il vecchio orsacchiotto — la pelliccia cominciava a farglisi grigiastra — soffriva più di quelle povere bestie lì dentro, che vedevano il suo testone villosio e gli occhietti penetranti. Le vacche davano strattoni alle catene e giravano i grandi occhi, che luccicavano come scodelle nella penombra della stalla. Ma per quanto s'agitassero vedevano sempre quel testone villosio che s'affacciava futando e si ritirava dal finestrino.

L'ultimo atto si svolse in un baleno. L'orso tentò ancora una volta di forzare quel dispettoso finestrino, riuscendo a strappare grossi pezzi di travi. Infuriò, ruggì — e se si può dir così d'un vecchio orso affamato — pianse ad alta voce. Balzò più volte a piè pari e bestemmiò come bestemmiano gli orsi. Si sentiva vecchio e solo. Il letamaio su cui stava, odorava di vacca e lui vi cacciò dentro le zampe. Un odore eccitante, da cacciarvi dentro le zampe. E appena cominciato, fu preso dalla furia e scagliò tutt'intorno il letame, tanto che gran parte andava a spiacciarsi schioccando contro la parete. S'accanì, sudò e non si dette per vinto prima d'aver disperso e sparpagliato ogni cosa.

Finalmente abbandonò l'impresa.

Dietro l'angolo della stalla s'imbattè nel tedesco. Si fermarono uno di fronte all'altro — ma il tedesco stramazò e svenne. Il colpo partì e il proiettile sibilò così minaccioso all'orecchio di papà orso, che questo decise di andarsene.

A Senjen era consuetudine dare l'allarme quando un orso s'avvicinava a qualche podere.

Il guardiano di Kvanaas, appena ripresosi, corse da un vicino, ma a metà strada lo incontrò. Era vero, non molto tempo prima l'orso era stato dai vicini e aveva agguantato una giovenca, benché al riparo in una di quelle recinzioni quadrate, in cui di notte si chiudono le bestie più piccole. Non c'era stato rimedio.

Ma quella fu l'ultima impresa del grand'orso.

Due giorni dopo...

Due giorni dopo, il ragazzo lappone stava facendo le sue solite sei miglia sui monti per portar la posta. A tracolla aveva appeso lo schioppo. Era famoso per non mancare mai il colpo.

Dall'alto d'una nuda montagna scorse giù in basso quel villosio

peccatore, che andava in giro annusando in mezzo a una palude. Nascondendosi dietro piccoli rilievi, ora in piedi, ora strisciando, s'accostò sempre più al bersaglio — era proprio lui, il grand'orso — e il ragazzo sparò colpendolo a un occhio.

Ma appena sparato quel colpo maestro, fu assalito dalla « febbre dell'orso ». Accovacciato nel suo nascondiglio, vi restò immobile per ore senza osare di uscire allo scoperto, prima che fosse passata la metà del giorno.

(trad. I. M. GABRIELI)

La sua ricerca poetica di Gunnar D. Hultén, *Omkring språk, symbol (1979)* e *Om värld (1980)*, si inserisce nelle questioni teoriche e formali presentate nella poesia svedese degli anni Settanta, quando il rapporto con le ideologie, la storia dell'arte e della costituzione delle immagini e dei tentativi del rapporto amoroso, le relazioni fra il politico e memoria collettiva hanno creato sfondo l'esperienza della gravità della crisi di una organizzazione del sapere.

Da Lundqvist e Ekblom fino ai poeti degli ultimi decenni come Lars Gustafson, Lars Norén, Göran Sunden, Göran Tunström, Erik Beckman, la crisi è espressa in parole che non piangono e non sorridono con rimpianto per un'età perduta, ma spesso come coscienza e percezione della difficoltà del rapporto fra individuo e realtà. Parla soprattutto per alcuni momenti consolatori teorici nelle ideologie di sinistra, la poesia svedese degli ultimi decenni è in gran parte poesia del presente e vive nella crisi come prospettiva, campo e implicazioni, via d'uscita. Parla di una crisi che non crea poesia perché la ricerca del linguaggio e il suo rinnovarsi, pur mantenendo alcuni valori, non è il modernismo, non indica una contraddizione della forma, parola e la sua impossibilità a costituirsi ma, al contrario, una difficoltà del rapporto fra il poetico e mondo e dei modi con i quali il poeta riflette su se stesso e sulla funzione della poesia. Tradizioni culturali e miti vengono rivisitati e usati in crisi, ma non per una semplice rievocazione del

Gunnar D. Hultén, *Omkring språk, symbol (1979)* in *Om värld (1980)*, Stoccolma, 1981.

GUNNAR D. HANSSON:
TEMI DELLA MORTE E DEL TEMPO

Le due raccolte poetiche di Gunnar D. Hansson *Övergångar, uppskov* (1979) e *De dödas traditioner* (1980)¹, si inseriscono nelle tensioni tematiche e formali presenti nella poesia svedese degli anni Settanta, quando il rapporto con le ideologie, la sfera dell'erotismo e della costituzione delle immagini e dei fantasmi del rapporto amoroso, le relazioni fra io poetico e memoria collettiva hanno come sfondo l'esperienza della necessità della crisi di una organizzazione del sapere.

Da Lundqvist e Ekelöf fino ai poeti degli ultimi decenni come Lars Gustafsson, Lars Norén, Göran Sonnevi, Göran Tunström, Erik Beckman, la crisi è esplorata in molte delle sue pieghe e non sempre con rimpianto per un'età perduta, ma spesso come coscienza e percezione delle difficoltà del rapporto fra individuo e realtà. Fatta eccezione per alcuni momenti consolatori ricercati nelle ideologie di sinistra, la poesia svedese degli ultimi decenni è in gran parte poesia del presente e vive nella crisi senza prospettarsi utopie e improbabili vie d'uscita. Poesia di una crisi ma non crisi poetica perché la ricchezza del linguaggio e il suo rinnovarsi, pur mantenendo fermi taluni legami con il modernismo, non indicano una contrazione della forma poetica o la sua impossibilità a costituirsi ma espongono una modificazione del rapporto fra io poetico e mondo e dei modi con i quali l'io poetico riflette su se stesso e sulla funzione della poesia. Tradizioni culturali e miti vengono rivisitati e messi in crisi muovendo dalla esperienza intellettuale del

¹ G. D. HANSSON, *Övergångar, uppskov*, Stockholm, 1979; Id., *De dödas traditioner*, Stockholm, 1980.

presente dove la memoria si intreccia allo sgretolamento di una coscienza storica ridotta a ripetizione e a schemi.

La consapevolezza della non rivivibilità del passato si fa dolorosa e faticosa, intensamente vissuta nelle aree dell'irrazionale e della fisicità. Scrive Agneta Pleijel:

När jag möter mina ögon i badrumsspeglen
vet jag att åren har gått
och att du inte tröttnar
på att lämna mig².

Anche quando la sfera effusiva e sentimentale è dominante, come è il caso di Tunström, la forma poetica esprime una percezione esistenziale dell'io individuale connesso strutturalmente al mondo. Nella poesia di Göran Sonnevi a volte questo rapporto fra io e mondo si spezza lasciando emergere il primato del politico e dell'ideologico, e allora il linguaggio si fa unidimensionale e espositivo perdendo la capacità di mobilitazione generale della lingua individuata da Jakobson come specifico della poesia. La tensione verso le stragi, il Vietnam, ecc., il malessere di una generazione riflettentesi nella crisi del marxismo diventano talvolta in Sonnevi conferma di valori positivi dell'umano posti come un assoluto precedente qualsiasi tipo di esperienza. Ma lo stesso Sonnevi diventa finissimo poeta quando lascia irrompere la propria sensualità e esperisce il mondo attraverso di essa: la lingua si arricchisce e il ritmo della composizione esprime un'angosciosa percezione delle contraddizioni. In *Mozartvariationer* attraverso l'evocazione dell'abbraccio erotico e del suo ritmo Sonnevi rinvia allo scorrere del tempo anche come massacro, in un tessuto di felicità erotica individuale e di orrore storico che se da un lato richiama alla mente la hegeliana definizione della storia come macello, dall'altra espone una felicità individuale non vissuta e accettata come rifugio e separazione dal mondo.

² A. PLEIJEL, *Änglar, dvärgar*, Stockholm, 1981, p. 10. « Quando incontro i miei occhi nello specchio del bagno / so che gli anni sono passati / e che tu non ti stanchi / di lasciarmi ».

La tentazione della politica ricorre spesso nella poesia svedese degli ultimi decenni e il più delle volte, a mio giudizio, con esiti negativi. Cambogia, Vietnam, Africa, proletariato appaiono come regioni lontane, non materia poetica ma di informazione e deduzione ideologica. La materia si fa sorda mancando quelle linee sotterranee di memorie e 'turbamenti' che facciano parte di una esperienza collettiva nella quale l'io poetico nasce e si individua nelle sue forme autonome. La storia propria della Svezia, la profonda cultura puritana, che ha consentito una forte e 'materiale' percezione della soggettività individuale, ha impedito che una larga parte del ceto intellettuale sciogla le proprie categorie nella ideologizzazione delle masse. Quando gli intellettuali svedesi contemporanei saltano questo dato della propria cultura, la produzione letteraria e poetica si fa predicatoria e populista, moralista e antiintellettualistica. Poiché il ceto intellettuale svedese non assolve la funzione di organizzare il sapere in sistemi di valori generali nei quali le masse si riflettano e si riconoscano, la poesia degli ultimi quindici o venti anni ha avuto i risultati migliori quando ha posto al centro la vicenda dell'io individuale e ha rinunciato a una costruzione del sapere dominata da presupposti ideologici universalizzanti. Quando i poeti contemporanei partono dall'osservazione del sé individuale nella situazione di crisi mettono in gioco non soltanto se stessi ma anche il lettore. Da questo punto di vista sarebbe interessante un'analisi approfondita del rapporto fra i poeti attivi negli anni Trenta e Quaranta e la poesia dell'ultimo decennio. Ekelöf, per esempio, visse fino in fondo la modificazione del ruolo del poeta da riflesso generale del proprio tempo a espressione dell'individuo nel proprio tempo: il poeta si fa uomo fra gli uomini.

Un autorevole studioso svedese, Ingemar Algulin, definisce questo spostamento di ruolo « ritirata orfica »³ e ne vede piuttosto conseguenze riduzionistiche nella forma poetica e approdi nichilistici connessi alla temperie tardo-

³ I. ALGULIN, *Den orfiska reträtten*,

romantica. Ma forse è proprio la generazione attiva negli anni Trenta e Quaranta, come il modernismo in genere, che hanno aperto nuove strade alle generazioni più recenti: Ekelöf non presenta la modificazione del ruolo del poeta semplicemente come caduta, ma molto di più come consapevolezza di un sapere non costruito su un unico centro ma molteplicità e coscienza dell'io come unicità esistenziale e non metafisica. Per Ekelöf è riduzione la divisione in dualità con la conseguente soppressione del molteplice e contraddittorio che non trovi posto e sistemazione nella dualità:

De som aldrig har glömt att grått är grått,
som genomgått rationalismens lagjudendom,
som blivit porösa väggar för den himmelsk-infernaliska
osmosen:

De likgiltiga, antimagnetiska.

Det är de udda.

De som söker gå ut ur det minsta
lämnande hjärta, själ och öde som gisslan,
endast medförande det obestämda och obestämbara.

Där, på den tredje sidan av livet,
där är det svarta, det grå och det vita ingendera delen
och av de trenne skapas ett otal valörer
bortom alla sanningar och lögner⁴.

Questo terzo lato esprime il tentativo di aprire orizzonti poetici a quelle parti dell'umano che tendono a essere escluse dal sapere istituzionalizzato. Tale tentativo e la coscienza della caduta dell'arte e della poesia come riflessi di verità generali implicano una intensa percezione del mondo della storia, del tempo, della morte, e una

⁴ G. EKELÖF, *Variationer* (1941) in *Dikter*, Stockholm, 1955, p. 127. «Quelli che non hanno dimenticato mai che il grigio è grigio / che hanno attraversato la legge mosaica del razionalismo / che sono diventati pareti porose per l'osmosi celeste-infernale. / Gli indifferenti, antimagnetici. / Sono i dispari. / Quelli che cercano di partire dal minimo / lasciando cuore, anima e destino in ostaggio / e portandosi dietro solo l'indeciso e l'indicibile. / Là sul terzo lato della vita, / là non c'è lato nero né bianco né grigio / e dai tre si fonda una infinità di valori / oltre tutte le verità e bugie ».

lucida consapevolezza della solitudine esistenziale di fronte al tempo. I più significativi poeti, da Ekelöf ai contemporanei degli anni Settanta, rifiutano, percorrendo questa strada, di essere condannati a un significato definito una volta per tutte. Scrive Ekelöf in un brano citato anche da Algulin nel suo poderoso saggio:

Frågade man mig varför jag skriver nu, skulle jag fortfarande — fast i helt annan och djupare mening — svara: av brist på annan sysselsättning. Det fanns en tid då jag trodde att mitt skrivande hade ett eller annat nära eller fjärran liggande mål. Nu vet jag att det aldrig är mål eller avsikt som gör dikt till dikt.

[— — —]

En diktares första uppgift är att bli lik sig själv, att bli människa. Hans första plikt — eller snarare hans bästa medel att komma fram till detta — är att erkänna sin obotliga ensamhet och meningslösheten i sin vandring på jorden. Det är först så han kan rycka undan alla kulisser, dekorationer, förklädnader från verkligheten. Och det är bara på den vägen han kan bli till nytta för andra — genom att ställa sig i andra — i alla! — människors predikament. Det är meningslösheten som ger livet dess mening. Detta är i korthet mitt credo quia absurdum⁵.

Questi temi ekelöfiani introducono direttamente alla poesia di Gunnar D. Hansson che nella seconda raccolta scrive: « Vi levde här utan förklaring, / dömda till me-

⁵ « Se mi si chiede perché scrivo adesso, risponderei ancora — benché in senso completamente diverso e più profondo: in mancanza di altra occupazione. C'era un tempo in cui credevo che la mia scrittura avesse questo o quel fine vicino o lontano. Adesso so che non è mai il fine o l'intenzione a fare della poesia poesia. Il primo compito di un poeta è assomigliare a se stesso, diventare uomo. Il suo primo dovere — o piuttosto il migliore strumento per conseguirlo — è riconoscere la propria inguaribile solitudine e absurdità nel pellegrinaggio sulla terra. È solo così che potrà strappare dalla realtà tutte le quinte, le decorazioni, i travestimenti. È solo per questa via che può essere utile agli altri — mettendosi nelle situazioni degli altri uomini — di tutti! E la mancanza di significato che dà alla vita il suo significato. Questo, in breve, il mio credo quia absurdum ».

ning»⁶. Una possibile caduta della produzione della forma poetica coincide con la istituzionalizzazione dell'esistenza e con la conseguente perdita di dinamismo dell'io: cosa che implica la riproposizione del ruolo di verità assegnato al poeta. Allora è necessario che «orden kryper längs marken / för att inte falla»⁷, verso che richiama il Lundkvist di «Varför skulle inte poesin krypa lågt utmed marken»⁸. Il rapporto di D. Hansson con la poesia svedese degli anni Trenta e Quaranta indica non soltanto il bisogno di riconoscere le proprie radici culturali ma anche la volontà e le possibilità poetiche e quindi, eventualmente, di confermarle o disintegrarle.

La poesia di G. D. Hansson, come meglio si vedrà più avanti, non ha un fuori di sé, una motivazione che non sia compiutamente poetica e dunque offre una grande resistenza a farsi definire ideologicamente. Quale ne è il fondamento ideologico? ne ha uno? è una poesia di sinistra? La forma poetica hanssoniana si costituisce consapevolmente nel rapporto dell'io poetico con il mondo, le ideologie sono presenti come tracce di una esperienza intellettuale che fra l'altro è passata anche attraverso il marxismo arretrando davanti alle sue prospettive utopiche. La freddezza di fronte all'utopia, la quasi impazienza di fronte all'ideologia sono i segni di una situazione intellettuale non vissuta come perdita e rimpianto di una funzione privilegiata: è, questa, certamente una delle conseguenze della cosiddetta «ritirata orfica», della quale non si condivide qui la configurazione riduzionistica sulla quale Algulin fonda la propria analisi poiché, come già in Ekelöf, la forma poetica si modifica senza 'ridursi', come invece sostiene l'autorevole studioso nel suo saggio sul modernismo. Il poeta non si sente portatore di nulla altro che della propria esperienza

⁶ G. D. HANSSON, *Förvandlingar (I)* in *De dödas traditioner*, cit., p. 9. «Vivemmo qui senza spiegazioni, / condannati al significato».

⁷ *Id.*, *op. cit.*, p. 11. «Le parole si trascinano in terra / per non cadere».

⁸ «Perché la poesia non dovrebbe trascinarsi in basso, per terra?»

individuale, non ha alcuna missione da svolgere, nessuna Euridice da salvare: questo il sotterraneo di una parte significativa della poesia svedese contemporanea. L'arte viene sottratta a funzioni palinogenetiche: nessuna rinascenza è prevista, ciascuno di noi è il proprio tempo e il linguaggio poetico si forma dentro questo tempo e non nel significato universale dell'utopia. Questa linea percorre le due raccolte di Gunnar D. Hansson. Nella prima l'autore indaga nell'infanzia vissuta in una zona della Svezia, lo Smögen, ancora negli anni cinquanta mondo della pesca e del lavoro manuale per la sopravvivenza, scomparsö con lo sviluppo della civiltà industriale urbana:

Blommorna på ängen
stockar sig i halsen
och det blir så svårt att svälja.
Kraftledningarna,
höga stältorn nu,
där förut tilltron krupit
tätt längs marken.
Semaforers längtan,
sommartorp, stenhuggarminnen⁹.

Ma questo mondo è anche la propria vicenda culturale, il rapporto con il cervello intellettuale sociale: le rivisitazioni dei miti di altre epoche storiche, Eraclito, Euclide, Omero. Dalla prima alla seconda raccolta il linguaggio si arricchisce. Nella prima l'immagine poetica tende piuttosto a celare la molteplicità di una esperienza vissuta anche nelle profondità irrazionali e emotive, anzi in taluni momenti sembra quasi che la scrittura costituisca un tentativo di difesa dalla assunzione della propria irrazionalità, l'immaginario poetico è in qualche modo frenato e forse spesso il lettore resta fermo alla pagina scritta invece di mettere in moto le proprie catene di associazioni. Nella seconda raccolta, invece, il tessuto metaforico diven-

⁹ G. D. HANSSON, *Övergångar, uppskov*, cit., p. 7. «I fiori del prato / intasano la gola / e diventa così difficile deglutire. / I cavi della corrente / adesso, alte torri di acciaio / dove prima la fiducia si era trascinata / aderente al suolo. / Nostalgia di semafori / casolari estivi, ricordi di spaccapietre».

ta più denso, l'impatto intellettuale con il mondo è evocato attraverso uno scavo nella memoria emotiva, il linguaggio si tende in una rete di rinvii a una realtà vissuta e rappresentata come molteplice. Con la emersione e svelamento dell'area del fantastico la scrittura non diventa descrizione, la poesia allora non offre alcuna certezza al lettore che si trova di fronte al testo senza altre alternative che rifiutarlo o misurarsi con esso; il lettore è lasciato solo con la propria responsabilità di lettore.

La tetralogia

De dödas traditioner si apre con una tetralogia (*Förvandlingar (I)*, *Förvandlingar (II)*, *Förvandlingar (III)*, *Förvandlingar (IV)*) le cui forme, pur essendo riprese nel corso della raccolta, sono prodotte da altri processi di associazioni cosicché il lettore, pur trovandosi di fronte a una stessa sollecitazione, è costretto a produrre, proprio in quanto lettore, una differente catena di associazioni. E tuttavia la poesia di Gunnar D. Hansson non è scritta per il lettore nel senso che questi non costituisce una scelta dell'autore ma è una presenza innestata nella sua memoria involontaria. La poesia di D. Hansson non è poesia della società, della natura, è essenzialmente poesia dell'io.

L'io del poeta si percepisce in quanto io nel mondo e dunque riconosce il mondo solo attraverso se stesso. La consapevolezza che la cancellazione dell'io individuale in un qualche io collettivo implica la impossibilità della percezione del mondo, è uno dei nodi tematici della poesia hanssoniana dove la tensione fra soggettivo e oggettivo non si esprime in metafore liriche poiché il riconoscimento dell'io poetico avviene mediante l'osservazione del rapporto io-mondo visto, questo rapporto, come un contesto nel quale agiscono e reagiscono elementi differenziati e molteplici. La metafora lirica, invece, si presenta con la forma poetica del *tu*, *tu* che può essere il *tu* dell'umano o il *tu* della natura ma che in ogni caso è vissuto come unicità e univocità dell'altro da sé. Attraverso tale unità-univocità del *tu* avviene il riconoscimento dell'io e si costituisce la

forma poetica dell'io. La poesia di Göran Tunström è un esempio finissimo di tale metafora lirica. La poesia hanssoniana, invece, non nascendo dal *tu* ma dall'io investe il mondo a partire da me che lo vivo e non come unità-univocità ma come molteplicità e differenza.

In *Förvandlingar (I)* (*Trasformazioni (I)*) la tensione fra io e mondo è esplicita e fortemente determinata nel senso che il mondo è condensato e colto in quanto mondo oggi, qui, davanti a me che lo vivo. È questo mondo che si riflette nell'io poetico il quale sa che oltre un certo limite non può differenziarsi da esso: di qui una delle forme dell'angoscia che si esprime nella tensione del linguaggio:

Vad är det som händer därnere?
Dödar dom varandra?
Det ser så ut¹⁰.

Una lettura immediatamente politica di questo esordio potrebbe evocare la violenza delle città, le stragi della Cambogia o qualche altro bagno di sangue, ma non spiegherebbe l'interrogazione: autore e lettore sanno che questa violenza c'è. La forma interrogativa, e non a caso con una forma di questo tipo si apre la tetralogia, è una metafora poetica nella quale si esprime la tensione fra io e mondo, infatti l'interrogazione presuppone una presenza forte di un soggetto interrogante: qui il soggetto interroga il mondo e non il lettore, l'intonazione della domanda è piuttosto di constatazione interrogativa e indica che la risposta non è l'informazione sui bagni di sangue:

Vi tilldelades ett « ja » och ett « nej ».
Framåt betydde åt sidorna.
Vi levde här utan förklaring,
dömda till mening¹¹.

¹⁰ G. D. HANSSON, *Förvandlingar (I)*, cit., p. 9. « Che cosa succede laggiù? / Si uccidono l'un l'altro? / Così sembra ».

¹¹ Ibid. « Ci furono assegnati un sì e un no. / 'Avanti' significava 'di fianco'. / Vivemmo qui senza spiegazioni, / condannati al significato ».

La ragione della strage è la perdita della conoscenza-coscienza della differenziazione, la riduzione del molteplice a unità con la conseguente divisione del mondo in bene/male, sì/no, la riduzione individuale a significato generale, assoluto, definito una volta per tutte. Il tema della riduzione a unità collega un versante della poesia di Hansson a certe connessioni intellettuali ekelöfiane, anche se in Ekelöf la riflessione sulla riduzione del molteplice a unità, e quindi inevitabilmente al dualismo positivo/negativo, non implica immediatamente la percezione della distruzione dell'io individuale, la sua contrazione fino alla estinzione. Ekelöf apre uno spiraglio in una coscienza, sia pure dolorosamente affievolita, di memorie lontane e tuttavia percepibili, atmosfere di paesaggi restati nella memoria. In Hansson, invece, la constatazione della perdita della diversità implica una immediata contrazione dell'io e quindi una percezione di distruzione generale:

Jag stryker omkring på gatorna
astmatisk
på jakt efter sekelskifteshusen.
Kom ut alla döda! Kom ut borgare!
Kom ut proletärer!
Jag vill visa er framtiden ¹²!

Gli ultimi tre versi svelano le mitologie culturali della sinistra costruite su una funzione intellettuale affermativa, di appello a qualcosa già definitivamente stabilito, difesa di un futuro non verificabile anzi improbabile se solo si guarda alle trasformazioni del presente. Il cervello della sinistra non ha più capacità né strumenti per vedere:

De ungefärliga måtten hade övergivits:
med större precision än förr
kunde dag och natt bestämmas,

¹² Ibid. « Mi trascino in giro per le strade / asmatico / a caccia di case di fine secolo. / Fuori tutti i morti! Fuori, borghesi! / Fuori proletari! / Vi voglio mostrare il futuro! »

kunde soluppgångarnas och solnedgångarnas
hetta uppmätas.
Också den inifrån hämtade trösten
följde löpande linjer, slaktvägar:
det exakta dödandet, aggressiviteten
mot de långsamt döende ¹³.

Le articolazioni seguenti si condensano su alcuni nodi centrali della condizione del nostro tempo. Con un ritmo spezzato, incompleto, con la costruzione sintattica privata di congiunzioni, è espresso l'ansimare dell'io:

Tidsbristen blev större,
avskildheten gjordes allt mer begärlig,
olikheterna ökade segervisst.
En skälkning gick genom läsarfolket.
Tiden var inne ¹⁴.

Improvvisamente il ritmo si fa più disteso, nel momento del richiamo-ricordo della tradizione:

En man från Efesos skrev:
« Det är genom sin lukt själarna förnimmes
i den eviga oron efter döden ¹⁵.

Nella seconda parte della tetralogia anche questo sollievo della memoria diventa impossibile perché la morte stessa può essere cancellata dal tessuto delle idee e della memoria individuale e collettiva. Misurata con un presen-

¹³ Ibid. « Le misure approssimative sono state abbandonate: / con maggiore precisione di prima / possono essere stabiliti il giorno e la notte, / il calore delle albe e dei tramonti / può essere misurato. / Anche il ritrovato sollievo interiore / seguì le linee correnti, le strade del macello: / il massacro preciso, l'aggressività / contro quelli che muoiono lentamente ».

¹⁴ Id., *Förvandlingar (I)*, cit., p. 10. « La mancanza di tempo aumentò, / l'isolamento si fece sempre più desiderabile, / le differenze crebbero vittoriosamente. / Un fremito attraversò il popolo dei lettori. / Era arrivato il tempo ».

¹⁵ Ibid. « Un uomo di Efeso scrisse: / Attraverso il loro odore le anime si percepiscono / nell'eterna inquietudine dopo la morte ».

te che ha in sé simili prospettive la cultura della sinistra perde significato e diventa anticultura e antilingua non veicolando bisogni reali.

A questo punto D. Hansson scinde la crisi della sinistra dalle possibilità del linguaggio poetico:

Dolt i allt, överallt:
det öönskade, namnlösa livet.
Orden kryper längs marken
för att inte falla¹⁶.

Gli ultimi versi con la metafora delle parole che si trascinano in terra per non cadere indicano che il linguaggio poetico è possibile se non si fonda nelle aree alte delle ideologie; il poeta non ha la funzione di creare immagini universali dell'esperienza e del mondo ma crea soltanto immagini della propria esperienza individuale, individuo fra milioni di individui. Allora, liberato da una missione di verità, sceso sulla terra di un molteplice non assumibile a messaggio, il linguaggio poetico non « cade », ma dentro il molteplice trova le sue forme.

La seconda composizione della tetralogia si apre con i versi:

Jag skriver detta för att något
i mitt ansikte definitivt utplånats¹⁷.

Il riferimento alla scrittura richiama, ovviamente, la metafora delle parole che strisciano sul pavimento, ma ora la questione del linguaggio si collega direttamente al presentarsi del soggetto scrivente « Jag skriver »; al tempo stesso il soggetto appare mutilato, qualche cosa è stata cancellata dal suo viso. Incomincia a dipanarsi un com-

¹⁶ Id., *Förvandlingar (I)*, cit., pp. 10-11. « Nascosta in tutto, dappertutto: / vita indesiderata senza nome. / Le parole si trascinano in terra / per non cadere ».

¹⁷ Id., *Förvandlingar (II)* in *De dödas traditioner*, cit., p. 12. « Scrivo questo perché qualcosa / nel mio viso è stato cancellato definitivamente ».

plesso rapporto fra piano esistenziale e piano della forma sociale. Mentre al centro della composizione precedente c'era lo stravolgimento che investiva il piano della forma sociale, qui la poesia è sospesa fra i due piani: ciascun evento sul primo scava nel secondo un solco non più colmabile, l'io individuale non resta indenne e la sua stessa sostanza viene mutilata. La trasposizione sul piano esistenziale rende impossibile l'uso dell'utopia.

In questa composizione la gran parte delle metafore è costruita su quattro elementi: la solitudine esistenziale, la morte come percezione diretta, la coscienza di una lontananza che si snoda di estraneità in estraneità, la impossibilità della memoria. Attraverso di essi il carattere sociale di ogni tragedia si trasforma in dato esistenziale con il conseguente ribaltamento di immagini e rappresentazioni della natura e della storia in metafore della distruzione esistenziale. Sarebbe possibile accogliere la formulazione di Algulin e parlare di « riduzione » se si accogliesse anche un modello storico e un modello esistenziale, nonché un modello poetico, considerati definitivamente positivi e dunque quali unità di misura. Sembra invece di poter dire che da Ekelöf in poi la poesia svedese pone sempre più spesso l'esigenza di guardare i mutamenti che avvengono nella soggettività individuale intrecciati alle vicende sociali ma non identificati con esse: mutamenti che, comunque, non sono rapportabili a un modello stabilito una volta per tutte.

La perdita dell'utopia che provoca una situazione devastante nel rapporto fra io e mondo implica, nel tempo stesso, una più acuta percezione dell'io individuale. C'è la mutilazione, la privazione, ma c'è anche la loro coscienza, e in questo caso l'intreccio fra mutilazione e coscienza produce forma poetica, pertanto a mio avviso il concetto alguliano di « riduzione » suscita qualche perplessità. Nei versi che seguono, infatti, i primi due esprimono la consapevolezza della impossibilità dell'utopia, forse una perdita rispetto a un precedente storico, ma contestualmente indicano una discesa più profonda nella dimensione esistenziale fino a cogliere, come nel terzo verso, l'essere fatti per la morte (e qui il richiamo heideggeriano è d'obbligo):

Långt utom synhåll för oss själva
beskyddar oss ingen.
Dödstrummornas ljud når hit¹⁸.

La metafora della morte, con l'immagine del suono dei tamburi esprime anche una percezione della morte non come destino biologico ma come cultura, dunque come coscienza: *suono tamburi*, musica strumento, prodotti di cultura e non dati biologici. La coscienza della morte, elemento esistenziale, struttura caso per caso il rapporto di ciascun io individuale con il mondo.

La lontananza che si snoda di estraneità in estraneità emerge nella seguente metafora:

Så oidentifierat, så obearbetat, så nära ytan:
sorgen över de ännu inte födda,
de sociala missbildningarna,
döden innan livet börjat, skapade minnen,
namnen som finns kvar när inget annat finns. Och:
en bild, lite kläder, några böcker.
Evakuerade till denna främmande ort
betraktar vi varandras ansikten:
den fortskridande biologin,
livet som inga katastrofer kan utplåna¹⁹.

La zona dell'evacuazione si configura nella cosalità quotidiana (*en bild, lite kläder, några böcker*) che il senso comune identifica come area di sicurezza. Ma la positività del quotidiano è anche la barriera contro il discorso interiore dell'io, cancello che ne impedisce il fluire verso l'esterno. Il discorso dell'io, allora, atrofizzandosi contribuisce a eliminare ogni punto di resistenza alla riduzione

¹⁸ Ibid. « Molto oltre la portata del nostro stesso sguardo, / nessuno ci protegge. / Il suono dei tamburi di morte arriva fin qui ».

¹⁹ Ibid. « Così non identificato, così non elaborato, così vicino alla superficie: / il dolore per quelli non ancora nati, / le mostruosità sociali, / la morte prima che la vita incominci, memorie create, / i nomi che restano quando non c'è niente altro. E: / una immagine, pochi vestiti, alcuni libri. / Evacuati in questo luogo estraneo / ci guardiamo in viso l'un l'altro: / la biologia avanzante, / la vita che nessuna catastrofe può cancellare ».

della soggettività e alla trasformazione dell'individuo in oggetto pianificabile. Estraneità dunque come impossibilità alla soggettività individuale, io che si scioglie nel collettivo o in una qualche pianificazione. Da questo consegue la caduta della memoria come riconoscimento dell'io individuale nella sua dimensione esistenziale e storica:

Ingen skuld, ingen återvändo:
många kommer ännu en tid att leva på minnen,
några kommer alltid att leva på minnen:
skyddade, utsatta, belönade, bestraffade.
« Om också/den genetiska koden förstörs till/oigenkännelighet
kan vi inte dö²⁰ ».

La metafora della estraneità è costruita con una immagine di catastrofe chimica: inconoscibilità e lontananza. I due versi che chiudono questa composizione citano una poesia di Göran Sonnevi *Sjätte dikten: februari, mars och april 1979* (*Sesta poesia: febbraio, marzo e aprile 1979*) dove essi esprimono la fiducia nella indistruttibilità dell'umanità anche di fronte a una cultura che riduce l'individuo, gli individui, a catena chimico-biologica. Ecco il passo da Sonnevi:

Till detta dolda hopp
kan allt relateras
Också om de många
människorna utplånas
Också om
den genetiska koden
förstörs till
oigenkännelighet
kan vi inte dö²¹.

²⁰ Id., *Förvandlingar (II)*, cit., p. 13. « Nessuna colpa, nessun ritorno: / molti vivranno ancora un tempo nei ricordi, / alcuni vivranno sempre nei ricordi, / protetti, esposti, ricompensati, puniti. / Se anche — il codice genetico è distrutto fino / all'irricoscibilità / non possiamo morire ».

²¹ G. SONNEVI, *Sjätte dikten: februari, mars och april 1979* in *Språk; verktyg; eld*, Stockholm, 1979, p. 73. « A questa speranza nascosta / può essere riferito tutto. / Anche se i molti / uomini

Ma per Hansson la questione non è porre una utopica salvezza dell'umanità bensì vedere che cosa diventano gli individui dentro le forme di una cultura neopositivista e biologista, in una cultura dunque in cui il rapporto fra uomo e scienza è tale da cancellare la individualità dell'io, da rendere impossibile la coscienza della morte a causa della perdita della soggettività individuale: diventa quindi impossibile il rapporto fra io e mondo.

Nella terza composizione della tetralogia l'autore rinvia il proprio io a una prospettiva di masse senza che queste ultime siano pensate come una nuova unità intorno alla quale organizzare la storia: è piuttosto un brulicare di migliaia di io percepiti nella loro diversità:

Vem skall vi älska?

Vi går alla till spillo
därför finns jag ännu en tid —
som en dröm i en större dröm,
ett « jag » i ett större « jag »
i ett myller av « jag »
i strövande flockar²².

Con una vena polemica sollecitata forse dalla poesia ecologica sviluppatasi in Svezia negli anni Settanta, Hansson rappresenta la stessa natura priva di funzioni consolatorie nella densa immagine delle gazzelle e delle antilopi che corrono verso il niente:

som antiloperna, som gasellerna,
alltid på väg mot nollpunkten,
som alla de slidhornade idisslarna,
mot trädkuggor och vattenhål:

sono cancellati. / Anche se / il codice genetico / è distrutto fino all' / irricoscibilità / non possiamo morire ».

²² G. D. HANSSON, *Förvandlingar (III)* in *De dödas traditioner*, cit., p. 14. « Chi ameremo? / Andiamo tutti in malora / per questo esisto ancora per un poco / come un sogno in un sogno più grande, / un io in un io più grande / in un brulichio di io / in stormi erranti ».

[16]

dödsbringande, glödheta.

Vem skall vi älska²³?

Questo passo si apre e chiude con la domanda: « Vem ska vi älska? » che richiama l'area del sentimento in un contesto metaforico che rinvia a temi esistenziali: la dominante ricorrenza dell'io non immediatamente riconducibile all'io del poeta, la conversione verso l'astratto delle immagini delle gazzelle e antilopi ottenuta con il verso « alltid på väg mot nollpunkten » che letto in svedese suona dominato dall'ultima parola resa ancora più incisiva dalla forma grammaticale determinata, dalla parola « nollpunkten ». In un contesto di questo tipo la domanda « Vem ska vi älska? » nelle posizioni dominanti di apertura e chiusura della strofa, indica come la tensione poetica, che nasce all'interno di tematiche generali e esistenziali, non attenua la percezione dell'io individuale ma lo svela, lo espone e lo fa entrare in crisi proprio in quanto nella sua sostanza di io individuale non è strutturalmente sottraibile al mondo e la sua unicità consiste nel tipo di legame con questo, anche se il legame non è dominabile. Hansson mette in gioco anche la scansione della vita privata rivelandone sedimentazioni culturali non più vivibili perché costruite su un sapere ormai concluso al cui centro poteva essere un unitario io collettivo o la natura o altro. Questa struttura di pensiero, questa forma della vita emotiva sentimentale e irrazionale non ha più possibilità di organizzare la realtà. Appare qui un altro elemento della poesia hanssoniana; materia poetica è la nostra cultura. La realtà, le passioni, i gesti non irrompono nella tetralogia ma vi entra invece la cultura che *forma* i nostri gesti e che opera sotterraneamente come un fantasma che è in noi e fuori di noi.

²³ Ibid. « come le antilopi come le gazzelle, / sempre sulla via verso il punto zero / come i cavicornuti ruminanti, / verso l'ombra degli alberi e le pozze d'acqua / mortali e incandescenti. / Chi ameremo? »

[17]

Il rapporto con la tradizione si sviluppa, da queste prospettive, come riattraversamento che coglie lo scarto fra il mito esistente in noi e la impossibilità di viverlo. Con questa strofa si chiude la poesia:

Och i ett klarare ljus: Narcissus,
han med de simmiga får-ögonen,
som tror att han slutgiltigt undkommit²⁴.

La trasparenza dell'acqua, dominante nel mito di Narciso e specchio nel quale egli si riconosce, è cancellata dall'immagine degli occhi vischiosi: impossibilità a specchiarsi nel mondo dal momento che il nostro sapere non è più organizzato e organizzabile centricamente. L'io, prendendo coscienza della propria individualità, non può identificare il mondo con sé, emerge la coscienza del molteplice. Ma contestualmente sul piano della forma sociale tende a annullarsi la molteplicità: la diversità viene cancellata e ritorna allora il mito della salvezza come costrizione alla uniformità:

Jag läste all skit jag kom över om « slut »
för att snabbare kunna rädda mig
in i en syntetisk evighet²⁵.

La erosione delle mitologie politiche e culturali si esprime nell'ultima parte della tetralogia con un linguaggio teso fino alla pietrificazione: le parole stesse, il succedersi dei suoni, la tensione fino al limite della frantumazione del sistema sintattico-morfologico costituiscono la comunicazione poetica.

²⁴ Id., *Förvandlingar (III)*, cit., p. 15. « E in una luce più chiara: Narciso / con i suoi vischiosi occhi di montone, / che crede di essere scampato finalmente ».

²⁵ Id., *Förvandlingar (III)*, cit. p. 14. « Ho letto tutta la merda che ho trovato sulla 'fine' / per potermi salvare più rapidamente / entrando in una eternità sintetica ».

Ecco un esempio:

De gulpigmenterade groparnas
brant sluttande väggar
(platsen för det skarpaste seendet)
gränsar också i rovfågelsögonen
till synnervspapillens icke-seende fläck²⁶.

Mi sembra che questa catena metaforica escluda la possibilità che il lettore reagisca con immagini, le parole sembrano rinviare a altre parole usate queste come simboli dell'organizzazione concettuale sulla quale si basa la nostra cultura, o meglio una parte di essa. Come già si è detto Hansson aggredisce il tessuto mitologico della sinistra che ha contribuito a mantenere in vita un vecchio apparato concettuale e che ha seguito la via delle semplificanti opposizioni di bene/male positivo/negativo. In questo senso la tetralogia sottintende, *in quanto forma poetica*, una violenta critica alla sinistra pur non essendo la politica oggetto del linguaggio poetico. La critica, cioè, non si pone come presupposto ma scaturisce dalla forma poetica.

La seconda articolazione di questa ultima parte della tetralogia rinvia a molti elementi tematici e formali già incontrati in precedenza ma in un tessuto poetico del tutto particolare. Infatti:

Europa koagulerar långsammare än beräknat!
De ryska ärtorna jäser i sitt spad!
Den kinesiska muren är fullbordad på sin nordligaste punkt!
Tunga långtradarläp anländer i det gråa mörkret
med malajiska komponenter
till de inhemska robotsystemen.
Fienderna har omärkligt förvandlats:
de öppna biotoperna ställer nya krav
på näthinnornas utformning,

²⁶ Id., *Förvandlingar (IV)* in *De dödas traditioner* cit., p. 16. « Le pareti ripide delle cavità pigmentate di giallo / (luogo per la vista più acuta) / confinano, anche negli occhi degli uccelli da preda, / con la zona cieca delle papille del nervo ottico ».

synfältets detaljer ändras
och på grund av de högtflygandes verksamhet
minskar behovet av skarpa horisontbilder²⁷.

Le tre metafore dell'Europa, della Russia e della Cina indicano non soltanto la estinzione di miti ma anche un terrificante ritorno a epoche passate: glacialità europea, zarismo contadino in Russia, ritorno di età imperiali in Cina, ma non è una immagine di stagnazione universale. Malgrado le illusioni dei decenni precedenti e malgrado gli arretramenti, il movimento del tempo non si è fermato ma « fienderna har omärkligt förvandlats » e la scienza viene usata come strumento di oppressione suscitando sconvolgimenti radicali, rendendo invisibili le prospettive. In questo contesto prospettiva significa la possibilità di vedere il percorso mentre lo compio e dunque l'immagine dell'orizzonte nell'ultimo verso non va letta come la evocazione di un punto fisso della realtà, quanto come punto di orientamento che si sposta in rapporto al muoversi del viaggiatore o del navigante. L'ultimo verso indica, dunque, l'attenuarsi del bisogno di conoscenza del percorso stesso: è la perdita delle distinzioni, la caduta delle possibilità di costruire saperi strutturati su di esse, la sostituzione della natura pietrificata alla molteplicità dell'umano:

Som om detta vore en bestående ordning:
drömlösa fibrer brister
i ögonens orörliga ugglehål,
stenar överklagar
och evigheter som förkortats

²⁷ Ibid. « L'Europa si coagula più lentamente di quanto si calcolasse! / I piselli russi fermentano nel loro liquido! / La muraglia cinese è stata completata nel suo punto più a nord! / Pesanti autotreni arrivano nella grigia oscurità / con componenti malesi / per i sistemi locali di robot. / I nemici si sono inavvertitamente trasformati: / i biotopi aperti pongono nuove esigenze / alla formazione delle retine, / i particolari del campo ottico sono cambiati / e per effetto dei voli a grandi altezze / diminuisce il bisogno di immagini nette all'orizzonte ».

ropar till varandra:
så lika tankarna blivit,
ur rikedomen mejslas armod fram²⁸.

Nell'ultimo verso si rappresenta l'impoverimento della facoltà di produrre conoscenza quale si produce sul piano della forma sociale. Questo è reso esplicito dalla scelta lessicale: le parole pregnanti sono « mejslas » e « armod ». « Armod » non significa immediatamente e semplicemente miseria in senso economico, ma può significare un impoverimento che investe molteplici livelli, anche culturali. Questa accezione più ampia è confermata dal verbo « mejslas » che indica il cesellare, un tipo di lavoro nel quale è accumulato un sapere più complesso che nello scalpellare, per esempio. L'indebolirsi della conoscenza delle distinzioni fonda una tradizione dei morti come tradizione negativa: l'essere morti è la progressiva perdita della identità. Si crea un mondo senza ombre, anche il cielo è privo di ombre: la scelta della rassicurazione a ogni costo sostituisce conoscenza e coscienza della diversità. E qui Hansson, come nella composizione precedente, rivisita il mito: Dedalo uscì dal labirinto usando il filo della conoscenza che gli permise di uscire da un luogo-metafora della non-differenziazione, della indistinzione. Ma ora, alle soglie di una conoscenza che perde la facoltà di distinguere, Dedalo non può che andare a tastoni in un ospedale di malattie mentali, la malattia è ciò che una cultura che rifiuta le differenziazioni attribuisce ai diversi da sé:

De dödas traditioner plågar de levande:
i skugglösa himlar
säljer de heliga sitt blod
och nya, ofarligare vätskor

²⁸ Id., *Förvandlingar (IV)*, cit., pp. 16-17. « Come se questo fosse un ordine stabile: / si spezzano fibre senza sogni / nelle immobili cavità da civetta degli occhi, / le pietre si appellano / e le eternità che sono state accorciate / si chiamano l'un l'altra: / tanto simili sono diventati i pensieri, / dalla ricchezza si cesella la miseria! »

prövas för framtidens hjärta.
Daedalus trevar i anstaltens mörker²⁹.

La costruzione dell'ultimo verso assegna una funzione primaria alla parola « mörker » Dedalo non ha alcuna possibilità di sopravvivenza perché, isolato, non può che produrre una conoscenza solitaria che, non nutrendosi in un contesto dinamico, produce a sua volta oscurità, cioè diventa anch'essa perdita delle differenziazioni; anche la morte e il tempo non sono più percepibili, segno di una scienza che assume la forma della negatività.

In altre poesie della raccolta il tipo di metafora osservato nella tetralogia si conferma pur nella diversità di ciascuna composizione poetica. Rivisitata la tradizione culturale, erose le mitologie della cultura di sinistra, il mondo si riflette nell'io poetico per frammenti e su di essi l'io lavora e fonda il linguaggio. Nella tetralogia l'io entrava in rapporto con una organizzazione del sapere in estinzione, invece in quasi tutte le altre poesie questa estinzione è esperienza rintracciata nella forma della quotidianità. L'autore espone il piano esistenziale da una parte rappresentandolo così come è stato segnato da una data vicenda storica, dall'altra indicando la incidenza della propria esistenza sul piano della forma sociale mediante la messa in crisi delle certezze che questo piano offre. Dall'incrociarsi dei due piani l'io individuale è frantumato, e qui si arriva a una complessa condensazione tematica: la frantumazione dell'io è propria del rapporto fra io individuale e mondo oppure consegue dal fatto che determinate e centrali strutture del sapere sono entrate in crisi? In altre parole: la impossibilità del dominio dell'io sul mondo è una forma propria dell'io, oppure è determinata da un dato contesto storico?

²⁹ Ibid. « Le tradizioni dei morti tormentano i vivi: / in cieli senza ombre / i santi vendono il sangue / e nuovi liquidi non rischiosi / sono sperimentati per i cuori del futuro. / Dedalo va a tentoni nel buio dell'istituto ».

È forse bene percorrere, sia pure rapidamente, alcune fra le ultime poesie della raccolta.

Hjärtsaxen si apre con i seguenti versi:

Med den gamla skarpa hjärtsaxen
klipper jag upp mina blodådror,
med köttet tungt av olevt liv, väntar jag på svar³⁰.

Sembra in taluni momenti che la distanza fra metafora poetica e dato di realtà si raccorci: cuore, forbici affilate, la pesantezza della carne. L'immagine « med köttet tungt av olevt liv » disvela la dolorosità dell'esperienza individuale di fronte alla percezione del tempo come avvicinamento della morte. Questa lettura consente di considerare i primi due versi della strofa come una rappresentazione della identità fra tempo e esperienza personale, una identità non soltanto come esperienza intellettuale ma anche come quotidianità del vivere, incontro fra il proprio corpo e il mondo: io che amo nel letto, il mio corpo con la sua consistenza, difetti ecc., è quanto fra l'altro si evoca nella poesia *Ofta i dagar ostörda*:

Ankrade upp därhemma i lägenheten ibland,
förtöjde i varandras kött när lusten väcktes³¹.

La concretezza di questa immagine, il nominare l'appartamento, pur avendo già precisato che lo sfondo è la casa, evoca la cosalità del letto, lenzuola, cuscini, forse il televisore nell'altra stanza, il caffè in cucina, i piatti sporchi sull'acquaio, forse. È l'io che compie anche questi gesti, un io fatto di vene, di pelle così come è fatto di memoria e sapere. Il quotidiano non è cintura di sicurezza contro la coscienza della morte perché nel rapporto con le

³⁰ Id., *Hjärtsaxen* in *De dödas traditioner* cit., p. 38. « Con le vecchie forbici acuminato del cuore / taglio le mie vene, / con la carne pesante di vita non vissuta, aspetto la risposta ».

³¹ Id., *Ofta i dagar ostörda* in *De dödas traditioner*, cit., p. 52. « Ancorati in casa nell'appartamento talvolta, / agganciati l'uno nella carne dell'altro quando si è svegliato il desiderio ».

cose c'è il percorso del tempo. Lungo questa interpretazione è possibile leggere i quattro versi che chiudono la poesia *Hjärtsaxen*:

Dansande änglar skiljer kaffet från vattnet
i den kvarglömda plastmuggen. Det är bara specialrevolutioner
som intresserar folk här i trakten. Pulverkaffet
uppfinner sig ständigt på nytt³².

I frantumi del reale si sedimentano nella coscienza come angoscia per la perdita della percezione dell'io individuale da parte di se stesso. A causa di questa perdita, che è la fuga dalla heideggeriana coscienza dell'essere fatti per la morte, l'io individuale smarrisce la consapevolezza del proprio rapporto con il mondo e di conseguenza si pone come passività sul piano della forma sociale. Le rivoluzioni settoriali costituiscono il mito con il quale si vela la realtà che abbiamo sotto le dita. Ma questo non basta: la stessa realtà che ci sfiora può diventare strumento di nascondimento del dato esistenziale quando l'io si scioglie nella cosalità quotidiana e si consola in essa. Ritorna qui, in un contesto poetico unicamente focalizzato sull'io, una delle metafore della tetralogia. Il concreto quotidiano, qui la polvere di caffè, assume valenza metaforica, un frammento di realtà, costantemente presente nella memoria individuale e collettiva, appunto la polvere di caffè, entra nel linguaggio poetico esponendo il rapporto dell'io con le diverse articolazioni del mondo.

La inquietante metafora degli angeli danzanti che dividono il caffè dall'acqua, evoca la fondazione di miti che nascondono il rapporto dell'io con il tempo per cui il nostro esistere diventa bicchiere dimenticato.

In *De dödas traditioner* le metafore si rispecchiano le une nelle altre così che tutto il percorso dell'io individuale, in questo caso l'io poetico, viene illuminato dalla

³² Id., *Hjärtsaxen*, cit., p. 38. «Angeli danzanti separano il caffè dall'acqua / nel bicchiere di plastica dimenticato. Solo le rivoluzioni speciali / interessano la gente da queste parti. Il caffè in polvere / si ritrova sempre».

conoscenza metaforica. Nella poesia che chiude la raccolta *Det var inte bara jag som dog* (*Non sono morto solo io*) si giunge alla fine di un viaggio: un itinerario faticoso lungo il quale, mediante un complesso gioco di riflessi fra io e mondo e attraverso prese di coscienza che nascono con la costituzione della metafora poetica, non precedendola, l'io individuale liberato dunque dalla costruzione di un sapere illusorio, trova la forza di esperire il tempo attraverso la ormai nitida percezione della morte:

Det var inte bara jag som dog. Alla dog.
Det stod att läsa om alla i tidningen:
«våra innerligt avhållna, våra älskade».
Vårt självmiddande kom till korta:
vi ville ju alla tillbaka till de levande igen³³.

La poesia procede per gradi verso la impietosa, ma non per questo crudele, evocazione della fine. Dopo la prima strofa nella quale l'io coglie la morte come elemento comune e riafferma la volontà di vivere, si rappresenta, nella seconda strofa, insieme alla consapevolezza della morte come necessità anche la coscienza di un qualche prolungarsi dell'esistenza individuale nella memoria del mondo: «våra skrivna ord fanns där/ men vi fanns inte där»: è come il sopravvivere di un'ombra di illusione. Ma poi si ripresenta la coscienza ormai acquisita e piena della totalità della fine individuale:

Kropparna var våra, fötterna, armarna, inälvorna,
men vi fanns ju inte längre kvar i livet.
Det brungröna, bleka höstljuset fanns där,
våra munnar, våra skrivna ord fanns där,
men vi fanns inte där. Talade någon kom det inga svar.
Vattnet var aldeles lugnt och byggnaderna intill vattnet
stod aldeles tysta. Smärtan var inte längre där.

³³ *Det var inte bara jag som dog* in *De dödas traditioner*, cit., p. 55. «Non sono morto solo io. Morirono tutti. / Si leggeva di tutti sul giornale: / 'i nostri carissimi, i nostri adorati'. / La nostra autocommiserazione non basta: / vorremmo davvero tutti tornare dai vivi».

Oberoende av oss flöt de lugna åarna fram, brusade
vattenfallen³⁴.

E qui la morte individuale è morte di un io fra milioni di altri io, una immagine che ricorre anche nella tetralogia:

Det påstås att inga misstag begåtts
och att alla rutiner följts oklanderligt.
Vi hade gått till sängs som vanligt
och de som inte somnat höll det för sannolikt
att de snart skulle somna. Men så i nattens skonsamma mörker
bröts det euklidiska lugnet,
materien gjorde uppror,
molnen sänkte sig ned över oss,
ord blev överflödiga,
livet en bödel
(« Och vi kringvärldes och plågades svårligen
såsom av en ärkeängels dåliga andedräkt »)³⁵.

I cristalli di realtà depositati nella coscienza scompaiono perché con la morte di un individuo scompare una cultura, un mondo di sapere e di percezioni: un individuo è un microcosmo anche se non una monade. In questa strofa si ritrovano quasi tutti gli elementi centrali della poesia hanssoniana: la carnalità dell'esperienza (« Vi hade

³⁴ Ibid. « I corpi erano nostri, i piedi, le braccia le viscere, / ma noi non eravamo più in vita. / C'era la grigioverde, pallida luce d'autunno, / c'erano le nostre bocche, le nostre parole scritte, / ma non c'eravamo noi. Se qualcuno parlava non c'era risposta. / L'acqua era perfettamente calma e i palazzi vicino all'acqua / erano perfettamente silenziosi. Non c'era più il dolore. / Indipendentemente da noi avanzavano i fiumi tranquilli, rumoreggiavano le cascate ».

³⁵ Ibid. « Si afferma che non è stato commesso alcun errore / e che tutte le pratiche sono state osservate impeccabilmente. / Andammo a letto come al solito / e quelli che non si addormentarono considerarono verosimile / che presto si sarebbero addormentati. Ma poi nel buio indulgente della notte / fu spezzata la calma euclidea, / si rivoltò la materia, / le nuvole si calarono su di noi, / le parole diventarono superflue, / la vita un boia. / (E noi fummo accerchiati e tormentati duramente / come dall'alto cattivo di un arcangelo') ».

gått till sängs ») ma anche la dimensione intellettuale, il rapporto con la tradizione culturale (« bröts det euklidiska lugnet »).

Infine nella terza strofa la consapevolezza della scomparsa individuale diventa silenzio, la pioggia che cade sui morti come sulle pietre:

Det var inte bara jag som dog. Alla dog.
För många var det en tröst att vi dog så sakta,
så långsamt utdraget. Det var så mycket som behövde avslutas,
så många avsked som krävde förberedelse.
Det är över nu och ingen känner oss.
Regn är för oss som regn för stenar.
Tystnad istället för namn.
Det stod att läsa om alla i tidningen:
« våra innerligt avhållna, våra älskade »³⁶.

La sopravvivenza nella memoria degli altri non assolve più alcuna funzione per la coscienza che ha esperito il sapore della morte attraverso il tempo. In quest'ultima strofa, come conclusione di un percorso rintracciabile in tutta la raccolta, la morte individuale non è vissuta come catastrofe del mondo: l'io del poeta in quanto io-nel-mondo non è il mondo. È la densa scansione metaforica dei due versi « Regn är för oss som regn för stenar. / Tystnad istället för namn ». Si pone una distinzione fra io e mondo che impedisce la interpretazione del mondo in chiave di soggettivismo assoluto il che implicherebbe la perdita, e non il rafforzamento, dell'io individuale. È una cultura della morte che si oppone alla morte quale consegue dalla caduta della facoltà di distinzione, dalla riduzione della

³⁶ Det var inte bara jag som dog, cit., p. 56. « Non sono morto solo io. Morirono tutti. / Per molti era un conforto morire così lentamente, / così a lungo. C'erano molte cose che dovevano essere compiute, / tanti congedi che avevano bisogno di preparazione. / Adesso è finita e nessuno ci conosce. / La pioggia per noi è come la pioggia sulle pietre. / Il silenzio al posto del nome. / Si leggeva di tutti nel giornale: / 'i nostri carissimi, i nostri adorati' ».

molteplicità del sapere a un sapere univoco che può essere biologico, economico, di gruppo o di una parte ma che in ogni caso tende a uniformare il mondo a se stesso. Questo sapere non può che produrre morte come devastazione totale e non più come destino umano. L'immagine che chiude *Förvandlingar II* appare in tutto il suo spessore metaforico:

Se hur de sällskapliga klövdjuren står där och nosar
på de överväxta avfyrningsramperna,
hur de skaver sina halsar mot kyrkspirorna och
TV-masterna³⁷.

VANDA MONACO

³⁷ *Ib.*, *Förvandlingar (II)* in *De dödas traditioner*, cit., p. 13.
« Guarda come i socievoli ungulati annusano / le rampe di lancio coperte d'erba / come sfregano il collo contro le cime dei campanili e le antenne della TV ».

IL DRAMMA CREDITORI DI A. STRINDBERG

Dal naturalismo all'occultismo

È noto che la tendenza alla massima schematicità dell'intreccio, alla valorizzazione degli elementi essenziali del conflitto drammatico, già presente in lavori teatrali come *Fadren* (« Il padre », 1887) e più ancora come *Fröken Julie* (« Contessina Giulia », 1888), culmina nel terzo maggior dramma naturalista di Strindberg *Fordringsägare* (« Creditori », 1888), concepito esso pure come i precedenti, per il parigino « Théâtre libre » di A. Antoine¹. I morbosi temi del naturalismo strindberghiano: l'odio dei sessi, la degenerazione sessuale, l'ereditarietà dei vizi umani, la suggestione ipnotica ecc. attingono qui toni parossistici, allucinatori. E forse proprio questo carattere visionario, questa luce spettrale che illumina con improvvisi sprazzi una scena di tortura psichica, spiega il successo teatrale di *Creditori*, oggi come ieri, anche fuori della Svezia². Lo spettatore ha quasi l'impressione di assistere a un incantesimo, a una operazione di magia nera. La rapidità e l'intensità del ritmo con cui si svolge la vicenda ne mascherano l'assurdità.

Siamo nell'ambiente scapigliato degli artisti. Una don-

¹ M. LAMM, *August Strindberg*, Stockholm 1968³, pp. 167, 190; e *Det moderna dramat*, ivi 1948, p. 136. Gli scritti di August Strindberg si citano qui sempre nell'edizione curata da J. Landquist (*Samlade skrifter*, voll. 55, Stockholm 1912-1920). La corrispondenza sempre nell'edizione curata da T. Eklund (*August Strindberg Brev*, Stockholm 1948-1976).

² M. LAMM, *August Strindberg*, cit., p. 192.

na-vampiro, Tekla, vissuta da parassita alle spalle del marito Gustav e impadronitasi delle idee, dell'arte, dell'anima stessa di questo, se ne sbarazza finalmente per passare a esercitare le medesime arti diaboliche sul secondo marito, Adolf. L'inattesa ricomparsa di Gustav, in veste di « creditore », che viene a riprendersi il maltolto e a vendicarsi d'entrambi, vuol solo rendere ancor più pungente il tema drammatico del vampirismo femminile e dell'« assassinio psichico ».

Ma come e per quali vie lo scrittore svedese, dagli inizi programmatici sostanzialmente zoliani, era giunto a un impiego così artefatto e così antinaturalista della sua formula drammatica?

Gli intenti realistici già evidenti nella sua narrativa giovanile e nella lirica, tutte pervase di spiriti polemici e satirici antiromantici, trovarono una più precisa formulazione teorica solo nei saggi sociologici raccolti sotto il titolo di *Miscellanea*³ nel 1884. Strindberg conosceva già allora, senza dubbio, i tentativi di Zola di applicare alla scena le teorie sul romanzo naturalista⁴. In questi e in vari altri saggi si avverte infatti il chiaro riflesso del moralismo pedagogico dello scrittore francese, che del naturalismo s'era fatto una bandiera non solo letteraria ma anche politica.

Nel saggio « Sul realismo » il discorso trapassa continuamente dallo studio del fenomeno artistico alle sue giustificazioni sociali e politiche. Ora Strindberg polemizza contro « lo Stato poliziesco, lo Stato militare, che invece di difendere la nazione, protegge soltanto la classe dirigente... » ora ripudia « tutto ciò che è artefatto e contrafatto » (*konstlat och utsirat*) e proclama di « voler chiamar ogni cosa col proprio nome » per concludere sempre

³ « Om Realism », « Om det allmänna missnöjet » in *Likt och olikt*, vol. XVII.

⁴ *Le naturalisme au théâtre* è menzionato in una lettera di Strindberg a Gustaf af Geijerstam del 10 maggio 1883, vol. IV.

con una solenne professione di fede, forse più rousseauiana che zoliana, sulla necessità d'un ritorno della società umana alle sue incorrotte origini.

Anche nell'altro saggio sul « Malcontento generale » son passate in rassegna idee attinte a Max Nordau⁵ a Darwin a Spencer a Mill e agli utopisti del socialismo nascente, per convogliarle tutte verso la conclusione che lo scrittore moderno deve abbandonare le costruzioni della fantasia e farsi invece giornalista, oggettivo relatore di fatti concreti e attuali sull'esempio di Zola⁶. Persino l'autobiografia di Strindberg (*Tjänstekvinnans son*, I, 1886) intesa come imperterrita volontà di scandaglio di una materia tradizionalmente taciuta o dissimulata da convenzioni morali o estetiche, trae la sua prima origine dall'assunto naturalistico zoliano.

Eppure malgrado i programmi e i proclami⁷ i suoi entusiasmi per gli ideali democratici libertari e socialisti erano destinati a vita breve. L'opposizione a Ibsen, autore di *Casa di bambola*⁸ e presunto corifeo del movimento

⁵ Le cui *Konventionelle Lügen der Kulturmenschheit* (1883) sono ripetutamente citate con acritica ammirazione nella corrispondenza di Strindberg, vedi 2-10-1884; 3-1-1885; 13-2-1885; 7-3-1885; 15-7-1887 voll. IV, V, VII.

⁶ *Likt och olikt*, cit. II, p. 328 sgg. All'elogio di Zola si mescola qui quello di Rousseau, « padre della rivoluzione francese, del Romanticismo, del Quarantotto... e dell'avvenire ». Così tutti ispirati al motivo dell'anticultura sono anche i racconti storici *Svenska öden och äventyr* (1882-83), quelli anarchici e « nichilisti » come *Utopier i verkligheten* (1884) e quelli sul matrimonio moderno *Giftas I-II* (1884-86). Ma in questi ultimi soprattutto la brutalità del linguaggio e delle immagini è di derivazione zoliana. Sulla rousseauiana opposizione arte — NATURA (nel testo tutta la parola è maiuscola) si può vedere la lettera al norvegese Bjørnstjerne Bjørnson del 4-5-1884 (vol. V) e una del 12-2-1884 indirizzata al medesimo.

⁷ La corrispondenza di questa prima metà degli anni ottanta è tutta pervasa di pathos rivoluzionario e anarchico, come dimostrano le lettere seguenti: 26-6-1881; 27-7-1884; 21-3-1886; 20-1-1886, voll. III, IV, V.

⁸ Specialmente nei racconti sul matrimonio dove alle idealizzazioni romantiche del norvegese, Strindberg vuole in sostanza

femminista, l'aperta professione di ateismo in ossequio alla ortodossia naturalistica, il tenebroso «satanismo» baudelairiano ch'era al fondo della sua natura, gli fece presto volger le spalle alla ottimistica fede nell'avvenire e ai sogni umanitari. E tornato all'arte e al teatro, dalla lotta politica, portò sulla scena il personalissimo dramma del suo «erotismo decadente»⁹.

Trasferitosi a Parigi dal 1883 sognò di gareggiare con romanzieri come Bourget e Maupassant e perfino di divenire scrittore francese, e in francese scrisse un romanzo semiautobiografico *Le Plaidoyer d'un fou* 1887, dove la bravura stilistica¹⁰ non basta a dissimulare il meschino istrionismo antifemminista dello scrittore, pago soltanto di rovesciare sulla moglie le più vergognose accuse e calunnie.

Dalla fede zoliana nell'arte-documento, nell'arte-scienza mosse dunque alla creazione dei suoi drammi naturalisti. E come lo scrittore francese aveva attinto le sue idee sulla fisiologia a Claude Bernard e sulla ereditarietà a Prosper Lucas, così lo scrittore svedese attingeva a Hippolyte Bernheim della scuola di Nancy (soprattutto nella volgarizzazione fattane da Max Nordau), persino a Cesare Lombroso¹¹; cioè alla medicina costituzionalista, alla psicopatologia e alla antropologia criminale.

contrapporre gli istinti sessuali e i fatti economici. Si veda la prefazione a *Giftas I*, la prefazione a *Utopier i verkligheten*, nonché le lettere: (a Edvard Brandes) 22-1-1887, vol. IV; (a Verner von Heidenstam) 25-5-1888, vol. VII, dove in termini di irriferribile ma irresistibile umorismo salace troviamo una tipica definizione strindberghiana dell'emancipazione femminile.

⁹ M. GABRIELI, *Le letterature della Scandinavia*, Milano 1969², p. 231.

¹⁰ A. JOLIVIET, *Le théâtre de Strindberg*, Parigi, 1931, p. 112, lo giudica «un français vigoureux, brutalement imagé, qui suppose une pratique minutieuse et même une étude technique de nos auteurs».

¹¹ *L'uomo delinquente* fu tradotto in francese soltanto nel 1887, ma le riviste specializzate parigine avevano già prima diffuso le idee del criminalista italiano. Vedi *Synpunkter på Strindberg* (red. G. BRANDELL), Stockholm 1964, pp. 139-140.

In *Fadren, Fröken Julie*, e anche in *Fordringsägare* Strindberg credeva d'aver messo in scena l'analisi spassionata e imparziale — per dirla con il tainiano Zola¹² — di «semplici disordini organici». Oggi, morte e sepolte le pretese pseudoscientifiche dello zolaismo, si può invece dire che tanto Zola in *Thérèse Raquin* quanto Strindberg — almeno in *Fröken Julie* — hanno, sia pure a tratti, superato con l'intuito artistico lo schematismo ideologico¹³. Ma l'interesse ideologico o pseudoscientifico fu certo in entrambi forte e fuorviante.

Accecato dalla frenesia antifemminista, Strindberg, «vittima d'un insanabile dissidio fra sensibilità e intelligenza»¹⁴, cercava documentazione e giustificazione ai propri deliri nella letteratura nella filosofia e soprattutto nella psichiatria. Così il suo teatro, che ancora agli inizi del 1886 col dramma *Marodörer*¹⁵ sembrava echeggiare, benché con minore spigliatezza, i temi scenici del teatro realistico-borghese di Dumas figlio e di Augier (la posizione della donna nella società, il matrimonio, il divorzio, ecc.) si concentrò tutto sullo studio di casi clinici: dalla degenerazione sessuale agli istinti di sopraffazione e di morte.

Ma l'oggettività naturalistica resta anche in lui come già in altri, pura enunciazione programmatica, nella realtà del dramma compressa e vinta dalla passione ultraromantica dello scrittore. Se Strindberg si rifà sempre all'autorità della scienza, si mostra però esitante e perplesso davanti alla pluralità di spiegazioni dei fenomeni.

¹² Nella prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*, 1868.

¹³ Si sa che la minuziosa ma non persuasiva motivazione dello sviluppo drammatico esposta da Strindberg nella prefazione a *Fröken Julie* e ispirata alle idee tainiane di «race, milieu, moment» è cronologicamente posteriore alla stesura del dramma.

¹⁴ M. GABRIELI, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ Rifatto l'anno seguente col nome di *Kamraterna* («I camerati») è, malgrado la sinistra risonanza del primo titolo, sia per la struttura tradizionale, sia per lo svolgimento del tema lento e prolisso, una delle solite dispute avvocatistiche tra una moglie senza scrupoli e un marito senza senno in lotta per il predominio professionale e sociale.

Ora parla di « lotta dei cervelli »¹⁶: cioè di cervello superiore che prevale in forza dell'intelligenza (dopo la scoperta di Nietzsche, nell'autunno del 1888, parlerà di superomismo) sul cervello inferiore. Ma il darwinismo corrente non insegnava forse che, nella lotta per la vita, prevale il più forte in senso biologico sul più debole?¹⁷ Ora, in opposizione al concetto tradizionale di carattere immutabile e sempre coerente con se stesso parla di anime (själar), cioè di « caratteri senza carattere », scissi, contraddittori, privi di volontà, vittime dei propri impulsi atavici e occasionali¹⁸. Ma il darwinismo corrente non insegnava forse che la selezione naturale avviene per scelta inconscia e quindi estranea alla superiorità o inferiorità dei cervelli o delle anime? Ora parla di assassinio psichico (själamord)¹⁹ compiuto mediante suggestione o ipnosi. Ma il naturalismo evolucionistico e « sperimentale » non escludeva forse proprio il caso dalla meccanica regolarità delle sue leggi?

Dove la scienza o pseudoscienza non soccorreva subentrava per fortuna la passione dello scrittore, la sua intuizione artistica. Ma purtroppo non sempre.

Limitare la struttura del dramma al momento supre-

¹⁶ « Hjärnornas kamp » è il titolo di un saggio improntato alle idee allora correnti sull'ipnotismo e la suggestione (vol. XXII). In una celebre lettera a Georg Brandes (4-12-1888, vol. VII) Strindberg orgogliosamente ricorda l'elogio di Nietzsche che lo complimentava di aver dato in *Fadren* così efficace espressione al « Todhass der Geschlechter ».

¹⁷ Quindi una volgare megera come Laura di *Fadren* disgrega e annienta il cervello e l'anima di un ingenuo e fine uomo di scienza come il capitano suo marito, insinuandogli il dubbio della paternità. Similmente un plebeo arrivista come il domestico di *Fröken Julie*, disgrega e annienta l'anima della aristocratica padrona, seducendola, brutalizzandola e poi ipnoticamente « suggerendole » il suicidio. Così pure in *Fordringsägare* il cervello del superuomo Gustavo disgrega e annienta quelli inferiori di Tecla e di Adolfo.

¹⁸ Vedi la prefazione a *Fröken Julie*, dov'è evidente fra l'altro l'influsso delle idee di Ribot e di Maudsley sulla personalità umana.

¹⁹ Pp. 188-204 vol. XXII (1887).

mo risolutivo del conflitto tra due antagonisti, eliminare ogni scena espositiva, preparatoria o soltanto decorativa, ogni tradizionale monologo o « a parte », ridurre il numero dei personaggi all'indispensabile — ecco, malgrado le incoerenze ideologiche in cui si dibatteva, il fermo intento di Strindberg²⁰.

In un saggio del 1889 sul dramma e sul teatro moderno²¹ ritroviamo una più precisa formulazione programmatica sul dramma e sul teatro moderno. Le sue idee e interpretazioni fortemente tendenziose in materia vi traspiono chiaramente.

Ammirava Zola di *Thérèse Raquin*, che, a differenza di Augier e Dumas, non se la prende con le leggi del suo tempo quando mette in scena una storia di delitto e castigo, o, come egli dice, di un « assassinio psichico ». Non condanna né assolve, ma si limita invece a indicare i moventi dell'azione e a mostrarne le conseguenze²². Aveva sempre ammirato nello Shakespeare di *Othello* il delitto commesso senza colpo ferire dalla sinistra malvagità di Iago, senza però mancare di rivolgere a Desdemona varie accuse di corresponsabilità e frivolezza (!); e pur elogiando l'Ibsen di *Rosmersholm* per aver messo in scena anche lui un « assassinio psichico », rimprovera poi al grande rivale di non aver svolto il tema drammatico vero e proprio facendoci vedere « come » (*hur*) Rebekka spinge Beate al suicidio²³.

A dire il vero il tema dell'assassinio psichico non era

²⁰ Sull'esempio diretto delle idee zoliane come recentemente ha ribadito G. MADSEN, *August Strindberg's Naturalistic Theatre. Its relation to French naturalism*, Stockholm 1962, pp. 32-41.

²¹ « Om modernt drama och modern teater », vol. XVIII.

²² *Ivi* p. 287. Se da una parte Strindberg non tace le lungaggini di *Thérèse Raquin* derivanti dall'impianto romanzesco, a malapena dissimulate sotto il dialogo scenico, dall'altra fu proprio Zola a rimproverargli una certa astrattezza nella caratterizzazione dei personaggi di *Fadren*, in una celebre lettera (più volte ristampata e anche tradotta in italiano in: TH. DUBOIS e M. IANNI, *August Strindberg. Una biografia*, Milano 1970, p. 334).

²³ Vol. XXII, pp. 188-204.

nemmeno per Strindberg l'unico tema dei suoi drammi naturalisti. Sia nei tre atti di *Fadren* sia nell'atto unico di *Fröken Julie*, sia nelle tre schematiche scene di *Fordringsägare* si alternano allo studio del caso clinico le battute avvocatistiche, le accuse e le controaccuse, dalle quali sin troppo chiaro traspare il partito preso dell'anti-femminista, la passione polemica del moralista solo desideroso di denunciare e incolpare. Né vale obiettare che l'oggetto della sua requisitoria non è sempre la donna e che anzi per esempio in *Contessina Giulia* proprio una donna è, contro ogni polemica programmatica, la vittima della tragedia.

Se per un verso è vero che nel conflitto drammatico di *Fadren* e di *Fröken Julie* le vittime sono a tal punto dei casi clinici da far apparire gratuita la ferocia o la forza taumaturgica²⁴ dei rispettivi carnefici, la incoerenza psicologica e artistica non difetta neppure in *Fordringsägare*, dove Gustav — compare inspiegabilmente — prima come vittima (cervello inferiore?) poi come carnefice (cervello superiore?), e Tekla stessa prima come carnefice poi come vittima. È vero che l'artista deve essere libero dagli schemi astratti. Ma qui Strindberg evita uno schematismo per abbracciarne un altro.

Comunque sia, fu la curiosità scientifica ad orientare lo scrittore verso l'analisi psichica e psichiatrica e verso una concezione drammatica che, sull'osservazione realista, fa prevalere lo studio del meccanismo dei processi psichici e l'attenzione agli espedienti tecnici che dovrebbero spiegarli.

In *Creditori* questa tendenza allo schematismo è ancor più evidente che negli altri due drammi naturalisti. La tensione è più spasmodica, il conflitto più serrato, la struttura più spoglia. Le concessioni fatte alla tradizione tea-

²⁴ M. GABRIELI, *op. cit.* p. 226. In una lettera a Axel Lundegård (17-10-1887, vol. VII) Strindberg cerca di spiegare la morbosa passività e ingenuità del capitano di *Fadren* con la motivazione che la passione erotica lo rende succube della moglie, mentre per il resto egli conserverebbe tutta la sua marziale virilità (!).

trale in *Fadren* e in *Fröken Julie* (due ibseneggianti prologhi simbolistici all'inizio dei due drammi, un ibseniano levar di sole come in *Spettri* da Strindberg tanto ammirato — nell'epilogo del secondo; personaggi secondari, motivi sociali — per effetto certo delle critiche di Zola) sono qui scomparse. Niente quindi preistoria drammatica, niente motivi accessori²⁵. Le battute del dialogo drammatico, circoscritto allo scontro supremo degli antagonisti, che si affrontano per annientarsi sono taglienti come coltelli, e l'atmosfera tutta, da capo a fondo, palpita di frenesia distruttiva.

All'inizio del dramma Gustav, che ha più del Gordon Pym e dell'Auguste Dupin di Edgar Allan Poe che del superuomo di Nietzsche²⁶, compare (si deve presumere) dopo lunghi appostamenti e segrete indagini, nell'albergo dove Adolf è solo, durante un'assenza di Tekla.

Qui incomincia la seconda²⁷ vivisezione umana.

Esercitando le sue raffinate doti di inquisitore e di indovino Gustav obbliga Adolfo a confessare punto per punto l'umiliante realtà dei suoi rapporti coniugali con Tekla: gli atti di abnegazione e di morbosa rinuncia al proprio io in favore della moglie. È stata lei a ridurlo alla schiavitù circuendolo, ipnotizzandolo, fagocitandolo a poco a poco con subdole carezze, scaltre preghiere e assurde

²⁵ In una lettera al suo editore di Stoccolma Albert Bonnier (21-8-1888, vol. VII) accompagnando l'invio di *Fordringsägare*, Strindberg stesso lo giudicava migliore di *Fröken Julie*, più audace più pungente più sottile, con tre personaggi un tavolo due sedie e senza « levar di sole ». E all'editore Josef Seligman (9-10-1888, vol. VII): « *Fordringsägare* è il mio dramma preferito... veramente moderno, piacevole, con tre personaggi, tutti simpatici... ».

²⁶ Strindberg che si credeva una reincarnazione dello scrittore americano perché nato l'anno della sua morte (lettera a Ola Hansson 23-12-1888 in *Brevväxling 1888-1902*, Stoccolma 1938, p. 25), non si stancava di sottolineare la propria affinità spirituale al Poe, prodigioso analista dei fenomeni psichici occulti.

²⁷ La prima è quella compiuta da Tekla su Adolfo, cui non si assiste direttamente, ma che è al centro del dialogo tra Gustavo e Adolfo.

pretese. « I selvaggi — conclude Gustav la sua lunga requisitoria — mangiano i loro nemici per appropriarsene le qualità superiori. Questa donna ha mangiato la tua anima, il tuo coraggio, il tuo sapere »²⁸.

La ferocia selvaggia e i poteri sovrumani di questo mago inquisitore sono tali da non lasciar più speranza alla vittima: « Tu mi tiri fuori dal ghiaccio, dalla buca in cui son caduto — geme ora Adolf volto a colui che lo dovrebbe soccorrere — ma appena emergo, mi dai un colpo in testa e mi ricacci sott'acqua. Finché avevo i miei segreti mi pareva di serbare ancora le mie viscere. Ma ora sono vuoto. C'è un quadro d'un maestro italiano²⁹ che rappresenta la scena d'una tortura; è un santo le cui viscere vengono arrotolate sopra un argano; mentre il martire giace supino, vede il proprio corpo sempre più assottigliarsi e la matassa di viscere sull'argano farsi sempre più spessa »³⁰.

Ecco l'essenza stessa del dramma illustrata con raccapricciante realismo nelle parole di Adolf, vittima di fronte al suo carnefice.

Ma non siamo ancora alla fine. In questa vivisezione umana la forza taumaturgica che emana dal superuomo Gustav è sufficiente, mediante la pura imitazione dei sintomi del mal caduco a « suggerire » ad Adolf un attacco di epilessia (!). Eppure la vittima viene, mediante invisi-

²⁸ Vol. XXIII, p. 210.

²⁹ Alle accuse di moralismo mosse da Edvard Brandes, Strindberg rispose includendo fra le qualità naturali dell'individuo l'istinto della vendetta, credendo così di conciliare il dramma del delitto e del castigo col fato deterministico (v. « Tilskueren », luglio 1872).

³⁰ Poiché non mi risulta che la critica strindberghiana se ne sia mai occupata, osservo, per l'esattezza, che questo quadro, con molta probabilità direttamente visto da Strindberg nella pinacoteca vaticana durante il suo brevissimo soggiorno romano (1884), è il « Martirio di S. Erasmo » di Poussin (e non di un « maestro italiano »!), oltreché classicista imitatore dei barocchi e dei veneziani. Curioso che i valori coloristici, che costituiscono il pregio del quadro, siano del tutto ignorati da Strindberg, il quale appare qui posseduto dalla terrificata crudenza del soggetto.

bili fili medianici, rianimata, rimessa in piedi e manovrata dal suo carnefice, in modo tale da affrontare Tekla, che nel frattempo è rientrata.

La lotta è impari. Con fiuto di belva la donna intuisce quanto è accaduto in sua assenza e non tarda a forza di lusinghe e di minacce a riprendere il sopravvento sulla larva umana che ha di fronte — mentre dalla stanza accanto Gustav assiste al tragicomico spettacolo, pronto a mettere in atto la propria vendetta.

Ha così inizio l'ultima scena di tortura o se si vuole il culmine della tragedia. Ora è Adolf che dalla stanza accanto assiste, agonizzante, allo scontro finale tra « il creditore » il vendicatore, il superuomo e la donna-vampiro, che ben presto soccombe alla superiorità cerebrale e sessuale dell'avversario³¹.

Così si conclude questo incubo scenico di Strindberg, che lascia lo spettatore in preda al raccapriccio e insieme alla perplessità. Alla lettura salta agli occhi l'assurdità della vicenda tutta, dei moventi psicologici, del comportamento dei caratteri³². Ma a teatro, il virtuosismo scenografico³³ dello scrittore riesce, malgrado ogni polemica tendenziosità, a imporsi con il fascino di un fenomeno occulto, scandito su un ritmo incalzante, travolgente. In realtà Strindberg aveva da un pezzo volto le spalle al naturalismo ortodosso per iniziare la discesa nel sottosuolo dell'irrazionale. La crisi religiosa d'*Inferno*, all'ombra della trascendenza, era già in atto.

GIANCARLO PALMIERI

³¹ Vol. XXIII, p. 216.

³² M. LAMM, *August Strindberg*, cit., p. 192.

³³ Si veda sul valore scenico dei drammi di Strindberg le giuste osservazioni di A. WIRTANEN, *August Strindberg. Liv och dikt*, Stockholm 1962, p. 94.

La lotta è impari. Con tutto di bene la donna intanto
 quanto acciamo in una sessa u non tado a forza di
 lusinghe u di minacce a prendere il sopravvento sulla
 va d'innanzi che in di fronte - mentre dalla stanza accanto
 Goethe assiste al tragico spettacolo, pronto a mettere
 in atto la propria vendetta.

«Ha così fatto l'ultima scena di teatro o se si vuole
 il epilogo della tragedia. Ora è Adolf che dalla stanza ac-
 canto assiste, agghiacciato, allo scoppio finale tra il
 direttore di vendita e il subordinato, e la donna, com-
 prendendo il suo stato sociale, alla sua agghiacciata
 uscita nell'avanzato».

«Così si conclude questo tragico scenario di Stamberg
 che lascia lo spettatore in preda al raccapriccio e insieme
 alla disperazione. Alla lettura della parte di Stamberg
 la vicenda è stata del mondo psicologico del contemporaneo
 to del catalano». Ma a teatro, il virtuosismo è sempre
 come dalla scrittura riesce mirabile ogni pagina, tanto
 quanto è impetuosa con il fascino di un romanzo, quanto
 scabioso come un'indagine, quanto in realtà è un
 progetto da un pezzo volto in avanti al suo sviluppo.
 dove per iniziare la ricerca nel sottosuolo dell'umano.
 La crisi religiosa d'Adolf, all'ombra della trascendenza,
 era già in atto.

Giuseppe Baratta

Adolf è un uomo di
 spirito e di cuore
 che si muove
 nel mondo
 con una
 forza
 che
 non
 ha
 pari.

Il 2. 1934
 - M. TAMBERG, *Adolf*, pp. 122.

99. Si veda un altro studio di Stamberg
 giacobinismo di A. W. Stamberg, *Adolf*, pp. 122.

ESISTENZIALISMO E REALISMO
 IN SUICIDIO DI HANS CLAU

1. Premessa

L'opera dell'autore olandese H. Claus
 ha conosciuto notorietà anche all'estero: anzi si può dire
 che di tutti gli autori che sono stati tradotti in Italia
 alla onorata onorata nel 1949-1955), e cioè
 rivista sperimentale «Tijd en Mens» (1949-1955), e cioè
 artisti come J. P. Boon, Ben-Cami, E. Van Ruysbeek, ecc.
 tanto Claus è riuscito a conquistare un pubblico ed una
 fama internazionale. La sua formazione benefica è
 del mondo di quella francese, di quella francese, di
 particolari e ricche dell'atmosfera generale post-bellica
 interessò le nuove generazioni. Grazie anche ai suoi
 viaggi egli ebbe infatti molti contatti con i principali
 idee circolanti in Europa. Allora tali idee erano in
 quelle esistenzialiste, in particolare quelle di
 Sartre. Ed esse costituirono l'elemento spirituale di cui
 la formazione di Claus, come pure quella di tanti altri
 autori suoi contemporanei. Si trattava di un periodo
 decisamente critico per la società occidentale, ma fu
 del mondo. Il nuovo mondo era in via di
 una rifiutava l'arte come imitazione ed esprimeva la
 situazione dell'uomo moderno, con i suoi dubbi e il suo
 Ed è in questa atmosfera tutt'altro che tranquilla che si
 inserisce la figura e l'opera di H. Claus.

Diagnosi fatto punto di vista e omnia

J. De Vries, *H. Claus: een poging tot een*, *Tijd en Mens*, 1964.

ESISTENZIALISMO E REALISMO
IN *SUIKER* DI HUGO CLAUS

0. *Premessa.*

L'opera dell'autore fiammingo contemporaneo H. CLAUS ha conosciuto notorietà anche all'estero; anzi si può dire che di tutti gli autori che come lui ruotavano attorno alla rivista sperimentale « *Tijd en Mens* » (1949-1955), e cioè artisti come L. P. Boon Ben Cami, E. Van Ruysbeek, soltanto Claus è riuscito a conquistare un pubblico ed una fama internazionale. La sua formazione beneficiò dei vitali apporti delle letterature europee, di quella francese in particolare, e risenti dell'atmosfera generale post-bellica che interessò le nuove generazioni. Grazie anche ai suoi numerosi viaggi egli ebbe infatti molti contatti con le principali idee circolanti in Europa. Allora tali idee erano soprattutto quelle esistenzialiste, in particolar modo quelle di J. P. Sartre. Ed esse costituirono l'eredità spirituale da cui partì la formazione di Claus, come pure quella di tanti altri autori suoi contemporanei. Si trattava di un periodo particolarmente critico per la società occidentale, uscita fuori dal marasma della II guerra mondiale. Il nuovo modernismo rifiutava l'arte come imitazione ed esprimeva la situazione dell'uomo moderno, con i suoi dubbi e il suo caos. Ed è in questa atmosfera tutt'altro che tranquilla che si inserisce la figura e l'opera di H. Claus.

Diamo a questo punto alcuni cenni biografici¹.

¹ J. DE ROEY, *H. Claus, een poreuze man van steen*, Tielt/Den Haag, 1964.

La città natale di Claus è Bruges, dove nel 1929 nasce da una famiglia appartenente alla piccola borghesia cattolica. Il giovane Claus passa i suoi primi anni in diversi collegi, continuando poi i suoi studi in vari istituti ed atenei. Al diciassettesimo anno di età si registra un avvenimento decisivo, l'abbandono della casa paterna con le svariate esperienze di lavoro necessarie al suo sostentamento. Ricordiamo, in particolare, la sua attività di lavoratore stagionale nella raccolta di barbabietole da zucchero nel nord della Francia.

Tale esperienza gli tornerà molto utile quando scriverà uno dei suoi capolavori teatrali: *Suiker*. L'estero ha molta parte nella sua vita e nella sua formazione spirituale. Egli infatti si porta in numerosi paesi dove legge e si forma (la sua formazione è basilarmente quella di un autodidatta). Dopo essere rimasto tre anni a Parigi, dove era venuto in contatto con il cosiddetto « COBRA-GROEP » (poeti quali Hans Andreus e Simon Vinkenoog nonché pittori come Appel, Corneille e Asger Jorn), egli si sposta a Roma, dove ha l'occasione di collaborare alla messa in scena di vari scenari. Dopo il periodo romano ritorna in Belgio, ma non per questo smette di viaggiare. La sua prima pubblicazione è una raccolta di poesie, *Registrenen*, del 1948, anno in cui scrive anche il suo primo romanzo, *De Metsiers*. La sua estrema versatilità è una delle sue principali caratteristiche. Claus, infatti, non scrive solo romanzi e poesie (adattamenti e originali) ma anche film-scenari, libretti, novelle, racconti, pantomime e persino un romanzo a fumetti².

Nell'ultimo periodo Claus, fra l'altro anche apprezzato

² Tra le sue opere principali ricordiamo: la raccolta di poesie *De Oostakkerse Gedichten* 1955, i romanzi *De Hondsdagen*, 1952, *De Verwondering* 1962, *Het jaar van de kreeft* 1972, tutte opere pubblicate da De Bezige Bij, Amsterdam; nonché i suoi capolavori teatrali: *Een Bruid in de Morgen*, Antwerpen, 1955, *Suiker* e *Vrijdag* (la prima nel 1958, la seconda nel 1970 sempre da De B. Bij, A'dam.

pittore, ha privilegiato il campo teatrale, dove si è espresso come autore e come regista, ottenendo anche notevoli apprezzamenti critici e premi letterari³.

1. *L'esistenzialismo di Een Bruid in de Morgen.*

Prima di passare direttamente all'analisi di *Suiker* ci sembra opportuno prendere brevemente in considerazione un altro lavoro teatrale di Claus: *Een Bruid in de Morgen*. In quest'opera, infatti, si palesano già abbastanza chiaramente le linee portanti della problematica esistenzialista di Claus. E non solo ci riferiamo al tema della rivolta e al rifiuto del Padre, ma anche e soprattutto a quella ricorrente ed estenuante dialettica fra meschinità ed ipocrisia borghese da una parte, e libertà di scelta e di azione dall'altra; motivi, questi, che determineranno un altro più vasto, più cosciente e maggiormente vissuto: la famiglia (e poi in definitiva dell'intera società) come impedimento, oppressione, negatività. Il filo conduttore di *Een Bruid in de Morgen* è strettamente affine a quello del primo romanzo *De Metsiers* (del resto apparirà ancora in opere seguenti). In *De Metsiers* fa spicco l'insana relazione tra fratello e sorella nel disordinato quadro di una famiglia depravata. Anche in *Een Bruid* Thomas (il fratello) e Andrea (la sorella) sono legati da un rapporto che talvolta ha i colori del morboso; ma il loro sentimento non si concede alla tentazione del sesso; anzi, resta sospeso in un'atmosfera pulita, ingenua, in netto contrasto con la malizia, i compromessi e gli inganni che caratterizzano il nu-

³ Tra i principali riconoscimenti critici ricordiamo: *Leo J. Krijnprijs*, per il romanzo *De Metsiers*; il *Referendum van de Vlaamse Letterkundigen* per la raccolta *De Zwarte Keizer*; il *Koopal Prijs* per la sua traduzione di *Under the Milk Wood* di Dylan Thomas; il *Premio triennale di Stato per il teatro* per l'opera *Een Bruid in de Morgen*; il *Boomerang d'argento* per il miglior scenario al Festival di Melbourne per il film *Het Mes*.

cleo familiare che li circonda e che li coinvolgerà, loro malgrado, nella sua crisi di rigenerazione⁴.

L'azione del dramma è ridotta all'essenziale. I personaggi (cinque) sono ben delineati fin dall'inizio. Il capofamiglia è un compositore fallito che rincorre continuamente il lampo di genio che gli permetta finalmente di comporre un concerto; l'assurda attesa dell'ispirazione (consumata quasi nell'ozio e tra ristrettezze economiche) ha determinato il deteriorarsi del rapporto con la moglie, la quale sente, nei confronti del marito, un misto di disprezzo e di compassione.

La donna tenta, forse per dar respiro alle sempre crescenti ristrettezze finanziarie, di concordare un matrimonio tra il figlio Thomas e Hilda, una parente; e quest'ultima, più avanti negli anni, si assoggetta volentieri all'idea. I tre personaggi citati rappresentano, dunque, l'individuo nel suo scendere a meschini compromessi. Dall'altra parte, troviamo Andrea e Thomas. Quest'ultimo è già, per sua costituzione, simbolo di integrità e verginità di sentimenti e di comportamento. Egli è, infatti, un giovane un po' anomalo nella sua primaria ingenuità e semplicità, e si è sempre lasciato condurre passivamente dagli altri. Proprio per questo egli ci appare del tutto indifeso nei confronti degli inganni che si tramano alle sue spalle e smarrito quando è costretto ad operare una scelta. La sorella, invece, svolge una decisiva azione contro il resto della famiglia per difendere il fratello e il tenero legame che a lui la lega. La sua presenza è la condizione necessaria perché il conflitto si generi ed arrivi a compimento: affinché, cioè, l'azione tragica possa nascere e svilupparsi.

Andrea, a differenza del fratello, è ben capace di vedere quanto di miserando vi sia nell'oziosa occupazione del padre (che è poi in definitiva il suo fallimento) e quanto

⁴ Una crisi che, in definitiva, potrebbe estendersi a tutta la società post-bellica, la quale vedeva frantumarsi certi valori di vita, senza riuscire a sostituirli in maniera adeguata: quella crisi, insomma, da cui sorgerà il movimento esistenzialista.

di losco esista negli abili raggiri della madre. La giovane si mette così a lottare per sé e per suo fratello; il ché è poi un lottare per quei valori di vita opposti al raggio, all'inganno e al compromesso.

Il tema della rivolta, lo ricordiamo, sia esso svolto in senso metafisico o in termini di rapporti familiari oppure a sfondo più apertamente politico-sociale, è basilare nell'opera di Claus. Comunque la ribellione di Andrea non approderà a nulla, e la ragazza, visti inutili i suoi tentativi di opporsi alla tresca matrimoniale tessuta dal terzetto, deciderà per il suicidio. L'azione, dunque, ruota essenzialmente su un problema di fondo: quello dell'esigenza, nell'essere umano, di vivere conservando purezza ed integrità interiore, senza cioè che tali valori essenziali debbano venire sacrificati e schiacciati da costrizioni sociali e familiari. Ricordiamo che è tipico del pensiero esistenzialista l'insistere sul valore della esistenza individuale e sulla negatività dell'altro, dell'esterno, della società. I temi su cui Claus pone l'accento sono dunque quelli della purezza e della integrità umana; ma è anche presente, nella figura di Pattini, un altro motivo molto caro a Claus: quello del rifiuto della presenza paterna. Hilda, nei suoi tentativi di convincere Thomas (tentativi che causano sconvolgimento e disgusto nel giovane) sta forse a significare il corpo come richiamo sessuale. Thomas, ovviamente, è il chiaro simbolo della innocenza opposta al male e alla colpa. Il tutto è espresso in una maniera che riflette la capacità dell'autore in campo tecnico e linguistico, nonché la conoscenza che egli ha del cuore umano, con la sua sete di purezza, di essenzialità, ma anche con le sue colpe, i suoi vizi, e i suoi desideri più nascosti. *Een bruid in de Morgen* consacrò Claus come autore drammatico; il lavoro ebbe infatti molto successo (anche all'estero) e fu motivo, per l'autore, di vari riconoscimenti.

A questo punto, dopo aver gettato uno sguardo a *Een bruid in de Morgen* che mostra, come abbiamo visto, tendenze decisamente esistenzialiste, possiamo passare ad esaminare *Suiker*.

2.1. Suiker: *Presentazione.*

Suiker apparve nel 1958. Fu considerata, e lo è tuttora, uno dei capolavori teatrali di Claus. Si tratta di un'opera cui le varie etichette di definizione risultano strette. Se, infatti, si può parlare di realismo di rappresentazione ambientale e di vita, si può anche notare, nel contempo, una certa tendenza al poetico (nei personaggi che vivono di sogni ed illusioni opposti alla tragica realtà), nonché, soprattutto, una problematica di base decisamente esistenzialista.

Abbiamo già avuto l'occasione di dire, a proposito dei cenni biografici, che tra i vari lavori intrapresi per il suo sostentamento all'indomani dell'abbandono nella casa paterna, ci fu quello di lavoratore stagionale nella raccolta di barbabietole da zucchero nella Francia settentrionale. La situazione rappresentata in *Suiker* è appunto l'ardua e dura vita di questi *seizoenarbeiders* (lavoratori stagionali) nella raccolta di barbabietole a Verrières, un paesino della Francia del nord. Sono lavoratori di varie nazionalità (francesi, fiamminghi, polacchi) che sottostanno ad una fatica dura e mal retribuita. Sullo sfondo di questa situazione generale, tra le misere baracche che ospitano questi stagionali, si pone una più particolare situazione drammatica, vale a dire quella che interessa più specificamente alcuni personaggi⁵. Tale situazione-base consiste in un conflitto che coinvolge essenzialmente tre persone: i lavoratori stagionali Kilo e Max, e la bella Malou. Il quadro che ci si presenta è dunque il seguente. Nel misero tran-tran quotidiano di questi lavoratori, sboccia l'amore tra l'ingenuo Kilo e la prostituta Malou. Lui crede immediatamente alla possibilità di crearsi una vita felice; lei, invece, solo in seguito arriverà a crederci. Così, agli inviti di lui, Malou risponde che non vuol più sentire « bugie e smielaggini ».

⁵ Ricordiamo che l'opera consta di sei scene e che fra i principali caratteri troviamo: Kilo, Max, Malou, Oudste Minne, Jongste Minne, Jager e Bobik.

In seguito, però, anche lei comincerà a nutrire concrete speranze in un avvenire sereno.

E Kilo giustamente afferma: « Tu stesso credi a queste bugie »⁶. Ricordiamo che i dialoghi più importanti tra i due protagonisti avvengono nella terza e nella quinta scena. Kilo, in una modesta e genuina confessione, riconosce i propri limiti (come il suo aspetto fisico che non è affascinante) e gli inconvenienti della sua misera condizione di *suikerwerker*;

« Sono pesante. un operaio a due zampe (...). Puzzo di barbabietole. Anche la mia grossa testa (...) »⁷.

È chiaro che Malou, pur desiderandolo, ha paura di incamminarsi in una troppo impegnativa relazione amorosa. Così è un po' sconcertata, non sa di preciso cosa vuole; o, meglio, lo sa ma ne ha paura. (Vedi il significativo ricorrere di: « Ho paura »⁸.)

Tra i due si inserisce Max, e il triangolo conflittuale si forma. Questi, che allarga le sue entrate con l'ulteriore attività di « protettore », è il miglior amico di Kilo, il quale si sente molto dipendente da lui. La situazione è resa ancor più complessa e travagliata dal fatto che, nella stagione precedente, Max e Malou avevano avuto una relazione che si era conclusa quando la giovane, in attesa di un bambino, era stata bruscamente abbandonata. E questo rapporto aveva avuto tristissime conseguenze per Malou, sia morali che fisiche; infatti non solo si era data alla prostituzione, ma aveva anche abortito. Pensiamo, per esempio, alla scena terza, dove Malou rivela a Kilo la sua storia di un passato amore, e noi, più avanti, grazie all'accento agli stivali (« Portavo sempre i suoi stivali... »)⁹, veniamo a sa-

⁶ HUGO CLAUS, *Suiker*, Amsterdam/Anversa 1958, p. 68 (Terza scena): « Je geloof ze zelf, die leugens ».

⁷ *Ibid.*, l.c.: Ik ben log, een suikerwerker op twee poten... Ik stink naar de bieten... Ook mijn dikke kop... ».

⁸ *Ibid.*, pp. 42-43, 71.

⁹ *Ibid.*, p. 74: « Altijd had ik zijn laarzen aan ».

pere che si tratta proprio di Max. Lei quindi lo conosce bene e ne ha paura; non lo sottovaluta e mette in guardia l'ingenuo Kilo contro l'astuzia e la scaltrezza dell'amico; a tale proposito citiamo, dalla terza scena, le significative parole della donna:

« Perché lui è astuto come nessun altro; ti tira fuori i vermi dal naso senza che tu ci possa far niente, in un batter d'occhio »¹⁰.

La lotta per Kilo si configura, da una parte, come desiderio di conservare l'amicizia che da tanto tempo lo lega a Max, (al quale, fra l'altro, è debitore di attenzioni e favori) e, dall'altra, come tentativo di liberarsi da un gioco di dipendenza che si fa sempre più stretto; tentativo che, in definitiva, prende corpo nella decisione di volere Malou a qualunque costo. Nella seconda scena, nel racconto di Kilo a Malou, si nota una prima fase dei ricordi in cui Max è visto proprio nel ruolo di « padrone » che dirige tutto e tutti; (« Faccio ciò che dice perché so che egli ha ragione »)¹¹. Poi però c'è l'esperienza del Pernod nel caffè e il desiderio inconscio di Kilo di essere lui il padrone e di farlo vedere agli altri. Sempre nella scena seconda Kilo racconta appunto a Malou:

« Andammo insieme in un caffè del villaggio. E bevemmo del Pernod. E quando la ragazza (del caffè) mi dette dell'acqua per allungare il mio Pernod, la derisi (...). 'Acqua' gridai 'è buona per i ranocchi', e così bevemmo Pernod puro, dieci, dodici bicchieri (...). E tutti gli italiani, i fiamminghi e i francesi (...) facevano occholino alla ragazza, facevano motteggi alle nostre spalle e pagavano, cosicché davanti al nostro naso c'erano sempre altri verdi bicchieri pieni (...). E allora vidi Max (...) parlare (...) e dire che

¹⁰ *Ibid.*, p. 66: « Want hij is leep als niet een, hij haalt de wormen uit je neus zonder dat je er iets aan kan doen, in een oogwenk ».

¹¹ *Ibid.*, p. 43: « Ik doe wel wat hij zegt, omdat ik weet dat hij gelijk heeft ».

avrebbe voluto diventare un sergente, ma che sua madre era un tenente (...) e io pensavo: 'Ora sono io il padrone di noi due e lo derisi fra me del suo parlare stupido. Egli poi si sbiancò e, improvvisamente, molto mollemente (...) si piegò sulle ginocchia e giacque disteso sul pavimento di segatura. L'intero caffè rise a crepelle (...). E io volevo ancora di più essere il padrone su di lui, e volevo che tutti i fiamminghi lo potessero vedere; mi piegai a bocconi, lo presi per il colletto e lo issai sulla schiena. 'dalla sua mamma lo porto' dissi (...) »¹².

Ma torniamo alla trama.

Kilo tenta di sganciarsi da Max (terza scena, Kilo:

« Max? Oh, avrà una sorpresa, Minne. Aspetta solo fino a che sia finita la stagione (...) ». Quarta scena, Kilo a Max:

« Ma che cosa vuoi? Che cosa ti può importare se io mi incontro con Malou e se parlo con lei (...). Non sei un capo-squadra, non devi dirmi ciò che debbo o non debbo fare »¹³.

¹² *Ibid.*, pp. 43-44: « Wij gingen samen naar een café in het dorp. En wij dronken Pernod. En toen de juffrouw mij water gaf om mijn Pernod aan te lengen, lachte ik haar uit... 'Water' riep ik, 'dat is goed voor de kikkers' en wij dronken Pernod puur, tien, twaalf glazen... en alle Italianen en de Vlamingen en de Fransen... knipoogden naar de juffrouw en maakten tekens achter onze rug en betaalden en steeds stonden er nieuwe groene glazen voor onze neus... En toen zag ik Max en hij begon dingen te zeggen... over dat hij sergeant had willen zijn, maar dat zijn moeder een luitenant was... en ik dacht: 'Ik ben de baas nu van ons tweeën. En ik lachte hem uit om zijn zotte parlee. Van binnen... hij werd wit... en plots, heel zachtjes, zakte hij door zijn knieën en lag hij languit op de vloer in het zaagsel. En het hele café gieren... En ik, ik wilde nog meer de baas zijn over hem, dat alle Vlamingen het konden zien, ik boog mij voorover en ik nam hem bij zijn kraag en ik legde hem op mijn rug.' 'ik draag hem wel naar zijn Mama', zei ik... ».

¹³ *Ibid.*, p. 59 (Kilo a J. Minne): « Max? O, die wacht nog een verrassing, Minne. Wacht maar. Tot het seizoen voorbij is ».

Ibid., p. 88 (Kilo a Max): « Maar wat wil je toch? Wat kan jou het nu schelen dat ik Malou zie en met haar wat zit te praten... Jij bent geen ploegbaas, die mij moet vertellen wat ik doen en laten kan... ».

Dal canto suo, Max lotta strenuamente, usando la potente arma dell'astuzia e della persuasione, per non far deviare il suo migliore amico da quella che egli considera la 'retta via', impedendogli di cadere nelle mani di una donna che egli vede e considera (forse già solamente perché donna) una pericolosa ed avida corruttrice. Nella quarta scena egli, facendo leva sul rapporto di amicizia, insiste a dire:

Ti ho mai sconsigliato qualcosa di cui poi tu non abbia notato che era per il tuo bene?... Stai lontano da lei, non è per te... Lei si aggrappa ad un uomo e lo spolpa fino alle ossa (...) ¹⁴.

Per quanto concerne Malou, essa combatte per una nuova vita, per ricominciare daccapo; lotta per una possibile realtà o, forse, per un sogno destinato miseramente a fallire.

Il tentativo di Kilo e Malou di crearsi una vita insieme, va visto nell'ottica clausiana, e cioè come l'eterna ricerca dell'instaurazione di relazioni veramente umane. Claus praticamente ci vuol dire che persino tra queste misere baracche degli stagionali, in condizioni di vita che situano l'essere umano quasi al di fuori di ogni morale individuale e sociale, persino qui l'uomo tende verso la purezza e l'umanità. Ciò si materializza nei tentativi di Kilo e Malou di dare origine ad un legame che non sia basato solo su una mera attrazione ed intesa sessuale. Si tratta di una ricerca di conoscenza, di amore, di rapporti diversi da quelli falsi, vuoti e stereotipati. E questo, per i due protagonisti, significa libertà di scelta, ancor più grande, nonostante le insidie di Max, nonostante lo squallore e la degradazione dell'ambiente che li circonda e, nonostante le insi-

¹⁴ *Ibid.*, p. 91: « Heb ik je ooit iets ontraden waarvan je achter af niet gemerkt hebt dat voor je bestwil was?... Blijf van haar weg, zij is niet voor jou... zich vastklampt aan een man en hem tot op zijn gebeente vreet ».

die del loro stesso comportamento. Coticché alla fine, (sesta scena), è proprio Kilo che dice a Max:

« Noi ci andiamo in due. Tu sei solo » ¹⁵.

A questo punto ci sembra opportuno passare a considerare i valori drammatici di *Suiker*. Vorremmo cioè cercare di individuare quelle particolari tensioni che affiorano nel corso dell'opera e che vengono realizzate nello spettatore o nel lettore. Parlare di valori drammatici significa parlare della realizzazione estetica dell'opera artistica, compiuta dal fruitore. Posto tale problema, abbiamo cercato di formulare le nostre reazioni al dramma, procedendo scena per scena.

2.2. Valori drammatici.

SCENA PRIMA. La scena si apre mostrandoci una delle camere che ospitano i lavoratori stagionali a Verrières. Si tratta della camera dei fiamminghi. Sono le sette di sera e troviamo in scena i due gemelli (Oude Minne e Jonge Minne) e Jager. La situazione iniziale è, potremmo dire, di tensione media. Claus, infatti, ci immette subito nel vivo della problematica sociale del lavoro; però, nello stesso tempo, sembra aver voluto mitigare il crudo quadro di vita. E questo grazie alla figura dei due gemelli, sempre pronti a parlare e a rimbrottarsi in un duetto che ha, talvolta, sottili venature seriose. I due Minne, in altre parole, pur nel loro profondo significato di solitudine esistenziale, contribuiscono anche a creare dei momenti più calmi e sereni. I punti di tensione drammatica maggiore si hanno con le affermazioni di O. Minne; egli dice: « Non esiste più vita tra lo zucchero » ¹⁶, e, più oltre, « è stata

¹⁵ *Ibid.*, p. 168: « Dan lopen wij er met zijn tweeën heen. Jij bent alleen. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 16: « Het leven in de suiker bestaat niet meer ».

una stagione calma. Due morti »¹⁷. Come si vede, la riuscita della stagione si giudica dal numero degli infortuni sul lavoro. È in tali momenti che ci rendiamo maggiormente conto delle misere e pericolose condizioni in cui versano questi lavoratori. La presenza di Jager e dei due Minne riesce comunque ad alleggerire l'atmosfera. L'entrata in scena di nuovi personaggi (Kilo e Max) contribuisce ovviamente a ravvivare la nostra attenzione, anche perché (soprattutto per la figura di Max) c'è stata una notevole opera di anticipazione; (Kilo: « Max ha dovuto imparare il francese. E anche il tedesco. È in grado di parlare anche con i polacchi [...]).

O. Minne: « È sempre a far macchinazioni, ad ideare, a cacciare e a spiare [...] »¹⁸.

SCENA SECONDA. Si apre con i tre protagonisti per la prima volta insieme. L'inizio vede un calare della tensione accumulata precedentemente. In effetti i tre stanno scherzando allegramente fra di loro. A ben guardare, però, non c'è solo dell'allegria. Il filo di tensione, anche se si abbassa, non scompare. Malou (che col bere scioglie sempre di più la lingua) fa continui accenni ad un « qualcosa » successo l'estate scorsa, un qualcosa che forse riguarda lei e Max e che Kilo non è in grado di conoscere (vedi le parole di lei a quest'ultimo: « L'anno scorso tu non eri qui »)¹⁹.

Ci viene così abilmente anticipato un fatto che può rivelarsi (come in effetti avverrà) di particolare importanza drammatica. Max esce poi di scena, e restano soli Malou e Kilo, il quale rivive i ricordi che lo legano all'amico e quelli della giovinezza, con i suoi sogni e le sue speranze. La situazione vede poi un repentino rialzo della tensio-

¹⁷ *Ibid.*, p. 17: « Het is een kalm seizoen geworden. Twee doden ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 19: « Max heeft het (het Frans) wel moeten leren. En Duits ook. Zelfs met de Polen kan hij praten. ».

Ibid., p. 15: « En almaardoor aan het beramen, aan het verzinnen, aan het jagen en loeren... ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 35: « Verleden jaar was je er niet bij ».

ne quando Max, che nel frattempo è rientrato e ha dato ordini da padrone a Kilo, resta solo con Malou. Il dialogo fra i due ci rende sempre più consci di una storia che li riguarda. E sono proprio le incalzanti battute di lei a toccarci in tal senso. Di fronte infatti al comportamento di Max, che svincola ed evita spiegazioni, la donna insiste a parlare e praticamente arriva quasi a svelare la vicenda, per poi terminare in modo deciso con l'affermazione:

« Non ti voglio più avere tra i piedi, mai più. Lasciami in pace »²⁰.

SCENA TERZA. Tale scena vede i primi decisivi approcci tra Kilo e Malou. L'interesse drammatico quindi si mantiene piuttosto alto, non solo perché ci rendiamo conto che sta nascendo qualcosa di profondo tra i due, ma anche e soprattutto perché l'autore non perde occasione di farci notare che tale relazione non andrà affatto a genio a Max. Quest'ultimo (temporaneamente assente da Verrières) incombe dunque funesto tra i due, pronto ad oscurare il sogno d'amore che va man mano prendendo dimensioni di speranza realizzabile. Alle parole di Kilo fanno così riscontro quelle incerte e agitate di Malou, che ben conosce l'astuzia e la pericolosità di Max. Un altro fatto che contribuisce a tenere alta la tensione è la confessione, fatta dalla donna a Kilo, di un suo passato amore; con un accenno agli stivali, infatti, ci viene finalmente svelato che si tratta di Max. La storia quindi procede verso chine pericolose.

SCENA QUARTA. Sono nella baracca i due Minne e Jager. Claus a questo punto inserisce un ampio quadro sociale, dipingendo accuratamente le misere condizioni di questi stagionali. Non solo, infatti, essi sono mal pagati, ma si vedono sottrarre abilmente altri soldi per svariati e vani motivi, come, per es., quello di una compartecipazio-

²⁰ *Ibid.*, p. 51: « Ik wil je niet meer rond mij hebben, niet meer bij mij (p. 52). Laat mij gerust ».

ne al regalo di una fantomatica torta alla regina d'Inghilterra. Nello stesso tempo, però, la scena di questi tre personaggi minori contribuisce ad un calo di tensione. Si hanno così affermazioni gustose come le seguenti (di O. Minne):

« (...) perché loro in Inghilterra non hanno dolci nei negozi; e nemmeno in Francia. No, qui in Verrières, tra i rifiuti dello zucchero vengono a organizzarsi per la torta alla regina di Inghilterra! E hai pensato Jager, quanto è venuta a costare questa torta di 200 Franchi (di ritenuta sulla paga) a testa? Deve forse la regina di Inghilterra ingozzarsi di torta per tutto l'anno? »²¹.

La situazione è tragicomica; tragica perché si insiste sullo sfruttamento a danno di questi operai; comica, per l'assurdità della motivazione (un contributo per una torta alla sovrana inglese), nonché per le gustose considerazioni di O. Minne, il quale poi fa giustamente osservare agli altri che quella « carcassa » di Lambert (il segretario) ha indossato, il giorno dopo la ritenuta sulla paga, un nuovo e costoso vestito. Con l'entrata in scena di Kilo e Max, la tensione drammatica si rialza, ma non eccessivamente. Max, infatti, nell'esprimere la sua disapprovazione circa il fatto che l'amico abbia intrapreso una relazione con Malou, non accenna direttamente alla donna. Egli si limita ad insistere sulla loro amicizia e sui piani che egli avrebbe per il futuro. Questa, non c'è che dire, è un'abile mossa che impedisce, fra l'altro, che l'azione precipiti rovinosamente.

SCENA QUINTA. Questa scena vede un incalzante alzarsi ed abbassarsi della tensione drammatica. L'inizio si presenta piuttosto calmo. Malou sta aspettando Kilo. Or-

²¹ *Ibid.*, p. 70: « ... want in Engeland hebben ze geen taarten in de winkels. En in Frankrijk ook niet. Neen, hier in Verrières, bij het uitschot van de suiker kwamen zij de taart halen voor de koningin van Engeland! En heb je uitgerekend, Jager, hoeveel die taart gekost heeft aan tweehonderd frank per man? Heeft zij dan het hele jaar taart gegeten, de koningin van Engeland?! ».

mai lei crede pienamente alla possibilità di ripartire da zero; è felice, e canta. Intanto, però, ci viene presentata una piccola ombra in questa atmosfera di esuberanza gioiosa, e cioè quel ripetuto accenno alla « bestialità » (*beestigheid*) che lei avrebbe fatto ieri. Nel frattempo è arrivato Kilo. La tensione si rialza (seppur minimamente) perché vediamo che il lavoro di Max ha dato i primi frutti. Kilo, infatti, ha parole piuttosto ambigue. Mette l'accento sulla menzogna, sull'inganno; vedi le seguenti parole:

« Mi hai mentito? Fatto un racconto che non è del tutto vero? »²².

Come si vede, un pizzico di dubbio si è insinuato in lui. Immediatamente però la tensione si riabbassa. Malou, infatti, è fermamente decisa nel suo proposito di ricominciare con lui una nuova vita a Parigi, e Kilo risponde:

« Sarò felice a Parigi, Malou »²³.

Ma ecco di nuovo un balzo drammatico con l'entrata in scena di Max. Ora la sua tattica è più scoperta ed arriva a insinuare pesantemente su Malou. La forza del suo discorso risiede in un avvenimento ancora non precisato su cui però egli insiste continuamente (« [...] più caro di una camera d'albergo, a Compiègne. Non è vero, Malou? [...]. Le camere costano oggiogiorno in città, non trovi Malou? »)²⁴. La tensione cresce continuamente, nonostante i tentativi di Kilo di sdrammatizzare la situazione (« Voglio giocare a carte? »)²⁵.

²² *Ibid.*, p. 112: « Heb je gelogen tegen mij? Een verhaal verteld dat niet helemaal waar is? »

²³ *Ibid.*, p. 118: « Ik zal blij zijn als ik in Parijs ben, Malou ».

²⁴ *Ibid.*, p. 121: « Duurder dan een hotelkamer in Compiègne. Nietwaar, Malou?... Kamers kosten duur tegenwoordig in de stad, vind je niet, Malou? »

²⁵ *Ibid.*, p. 123: « Zullen wij kaartspelen? »

Ma ormai non è più possibile (per nessuno dei tre) far marcia indietro, e alle domande di Kilo, Malou grida:

« Chiedilo a Max. A Max che continuamente, settimana dopo settimana, per l'intera stagione aspettava e prendeva il denaro finché è fuggito con esso »²⁶.

Ed ecco così il momento più caldo del dramma: la verità sulla passata storia e sulla serata precedente che Malou (ricattata) ha trascorso con Max (Max: « Ieri come l'anno scorso. Gridò tutta la sera che tutti nell'hotel di Compiègne si svegliarono »)²⁷.

E non è finita qui. Un ulteriore tocco drammatico chiude la movimentata scena, ed è la spiegazione sulla « malattia » di cui Malou ha sofferto ad Arras, prima di tornare a Verrières; si trattò, in realtà, dell'aborto di un bambino che lei asserisce aver concepito con Max.

SESTA ED ULTIMA SCENA. In camera sono presenti J. Minne, Max e Kilo. Si sente il rumore provenire dalla baracca dei polacchi dove si festeggia la serata d'addio della stagione. La tensione è improvvisamente calata rispetto alla scena precedente, ma non è scomparsa del tutto. Sopravvive infatti nelle battute sempre più ardite e pesanti che Kilo, distrutto interiormente, rivolge a Max. Arriva persino a chiamarlo « bastardo ». O. Minne, intanto, entra in scena e, insistendo sulla presenza di « una certa persona » nella baracca dei polacchi, contribuisce a rendere l'atmosfera più calda. La persona in questione è Malou che, ubriaca, fa il suo ingresso. La tensione è al culmine. Max gongola (« Vedi, ora chi è? È il tuo angelo, la tua madon-

²⁶ *Ibid.*, p. 133: « En vraag het aan Max. Doorlopend, voortdurend, week na week, het hele seizoen, aan Max, Max die wachtte en het geld kreeg het hele jaar tot hij weggelopen is met het geld ».

²⁷ *Ibid.*, p. 135: « Gisteren als verleden jaar. Zij riep de hele avond. Dat het ganse hotel in C. wakker werd ».

nina? »)²⁸. Ma al gesto di scacciare la ragazza, Kilo, finalmente, interviene su di lui. Ed è la vendetta, l'atto di ribellione contro il capo, l'amico, il padre. Con tale gesto Kilo ha deciso. Torna da Malou e abbandona per sempre l'amico di un tempo. La vicenda è così arrivata alla sua svolta finale. L'opera si chiude non in tragedia, perché c'è l'apertura alla speranza e alla possibilità; speranza in un avvenire migliore e possibilità per l'uomo di cambiare e di migliorare. Claus, dunque, chiude il lavoro insistendo sulla libertà e sulla possibilità di scelta dell'individuo.

2.3. *Tematica e personaggi.*

Abbiamo già avuto l'occasione di dire che il pensiero clausiano si riallaccia a correnti europee, specialmente francesi, del periodo post-bellico (J. P. Sartre ebbe fortuna proprio nel primo dopoguerra). *Suiker* testimonia proprio quei contatti che il suo autore ebbe con le idee che allora circolavano in Europa. Parlare, quindi, di questo lavoro clausiano, significa parlare soprattutto di esistenzialismo. Basta porre mente, ad esempio, alla tematica della rivolta che qui, come in *Een Bruid in de Morgen* e in altre sue opere, è dominante. È la rivolta di Kilo contro Max, il quale può essere interpretato come il padre con la maiuscola, cioè Dio. È la rivolta di Malou contro Max e, contro una situazione ben precisa: la fabbrica con il suo inumano abbruttimento morale. È anche la rivolta di Jongste Minne contro il fratello (vedremo meglio in seguito la figura di questi altri personaggi i quali, insieme agli altri, sono impegnati in una rivolta personale).

L'opera presenta, in altre parole, una problematica del tutto moderna: quella dell'uomo contemporaneo che rifiuta il padre, che rifiuta l'alienante inconsistenza di un

²⁸ *Ibid.*, p. 162: « Zie je nu? Wie is dat? Is dit je engel, je Onze-Lieve-Vrouwebeestje? »

certo tipo di vita caratterizzato da mancanza di vera interazione comunicativa. È l'uomo che, presa coscienza di tale situazione, si ribella e sceglie di lottare per l'instaurazione di una vita più vera, per la realizzazione autentica dell'io. Ricordiamo, a tal proposito, che per il pensiero esistenzialista la gratuità dell'esistenza su questa terra non esime l'uomo da una scelta e da una presa di posizione; anzi, lo spinge in tal senso. Per Kilo la realizzazione autentica dell'io si attua con il cercare di affrancarsi dalla dipendenza nei confronti di Max e col provare ad amare, serenamente e profondamente, una prostituta. Facciamo notare, a questo proposito, come il tema della perversa che si redime sia romantico²⁹; è un tema che forse sottovaluta la depravazione cui i sentimenti sono sottoposti dalla durezza e dalla crudeltà della vita.

Il fatto stesso che sia Malou sia Kilo operano una scelta, e agiscono di conseguenza, ci permette di fare la seguente osservazione: in Claus l'uomo non è rappresentato in maniera rigida, fissa perché egli pone l'accento soprattutto su ciò che l'individuo potrebbe essere. Non solo la realtà, dunque, ma la possibilità. Ed è superfluo ricordare che la categoria della possibilità è di netta matrice esistenzialista. Malou offre una nuova vita a Kilo e, vicendevolmente, Kilo offre una nuova vita a Malou. Non ci troviamo ancora di fronte ad una realtà, ma a qualcosa che deve avvenire. Ciò che si prospetta è infatti l'amore e la vita in due come possibilità. Alla fine non c'è niente di sicuro e di definito; pensiamo, per esempio, alla scena finale, quando Max ipotizza ai due innamorati un completo fallimento del loro tentativo. E proprio perché l'opera si chiude con la partenza di Kilo e Malou (e quindi con l'apertura verso la possibilità), non si può parlare di tragedia.

²⁹ Diventando poi un topos quasi obbligatorio in molte opere realistiche e naturalistiche. Pensiamo alla letteratura francese dell'Ottocento con « Splendeurs et misères des courtisanes » di Balzac e « Nana » di Zola.

Inseriamo, a questo punto, una piccola osservazione confrontando il finale di *Suiker* con quello di *Een bruid in de Morgen*. Quest'ultimo è senz'altro immerso in una situazione di tragedia che non ritroviamo nel primo. *Een bruid* infatti termina con il suicidio di Andrea, mentre *Suiker* ci offre l'apertura alla speranza, non una chiusura netta e tragica. Potremmo dire che in *Een bruid* si risente in modo particolare e sensibile quel tipo di problematica che fu propria di Albert Camus, c'è infatti l'assurdità tragica e senza speranza di un Sisifo condannato a far rotolare perennemente la pietra. *Suiker*, invece, testimonia una problematicità cui non è estranea l'apertura verso la possibilità e la speranza. Senza dubbio l'insegnamento di Sartre aveva dato nel frattempo i suoi frutti. Per capire meglio la tematica e la sua concretizzazione esaminiamo da vicino i personaggi.

Cominciamo la nostra analisi con la protagonista femminile, avvertendo che Malou simboleggia, innanzi tutto, l'individuo che cerca e vuole la possibilità di scelta. La giovane infatti, col suo desiderio di ricominciare, di cambiare vita, è l'emblema del perenne agire dell'uomo, il quale vive la sua vita costretto fra due tendenze opposte: da una parte, il senso del passato e dell'esperienza (che limita e indirizza in una certa direzione); dall'altra, la voglia del nuovo, del non provato e, in definitiva, dell'ignoto. Malou inoltre incarna bene l'aspetto idealistico-sognatore. In un primo momento essa afferma di non voler più « lasciarsi prendere », cioè di non volersi più impegnare in una durevole relazione amorosa. Poi però comincia a crederci e a lottare per essa. Sono significative, nella terza scena, le parole:

« Mi lascio di nuovo prendere. Tu sei il mio primo amore. Non ho niente, niente imparato (...) perché io sono così giovane e questa è la prima volta e tu aspetti »³⁰.

³⁰ *Ibid.*, p. 7: « Je bent mijn eerste vrijer. Ik laat mij weer vangen. Ik heb niets geleerd... omdat ik zo jong ben en het de eerste keer is en je wacht ».

Malou vuol cancellare il passato e rivivere il sogno della prima volta, piena di attesa, di impazienza e di inesperienza. Ricordiamo, a tal proposito, che il senso del passato ha grande posto nella problematica clausiana. Claus vede l'uomo schiacciato quasi da tutto ciò che ha fatto, imparato e vissuto; egli interpreta il passato come un qualcosa di ineluttabile che impedisce all'individuo di ricominciare da zero, di ripartire *ex novo*³¹.

Malou, dunque, incarna la tendenza umana a credere nei propri sogni e desideri. Claus, dunque, non ci presenta solo una prostituta pentita o una buona ragazza sviata ed ingannata, ma qualcosa di più. Malou è l'individuo che vive, soffre, inganna, sogna, ama; è l'uomo che sceglie, sbaglia, ricomincia e forse sbaglia di nuovo. Malou è una donna che torna a credere, nonostante il passato, nell'amore e nella possibilità di cambiare. In tal senso essa è il simbolo della fiducia in un avvenire diverso, della lotta per liberarsi della zavorra del passato; è, in definitiva, il simbolo della speranza.

Guardiamo ora la coppia di personaggi costituita da Kilo e Max. Il primo è, inizialmente, l'uomo di buona volontà, un po' ingenuo e crudele. Ricordiamo, a tal proposito, che la linea centrale di tensione nell'azione dell'opera è appunto quella dell'amore e dell'inganno, della crudeltà e del sospetto. Kilo, dunque, è l'individuo pulito; non si ubriaca come gli altri, non sfrutta le donne come Max, ed è portato naturalmente a credere in chi gli sta vicino. Egli sarà l'unico che alla fine crederà ancora in Malou. Ma nel suo tagliare i ponti con il passato (Verrières, Evergem, Max), Kilo può essere considerato anche come l'incarnazione della rivolta contro il Padre. Il rapporto Max-Kilo può infatti essere interpretato come un rapporto tra padre e figlio. Max, infatti, tiene un comportamento paternalistico-patronale nei riguardi di Kilo; lo ha guidato, indirizzato,

³¹ In una fase posteriore, comunque, Claus riuscirà a conciliare il passato in una visione più armonica e più equilibrata classicamente classica.

coperto di attenzioni. Ed è significativo che l'autore stesso insista particolarmente su ciò facendo notare che Max è un bastardo, privandolo cioè del padre. Da qui, anche, l'accento sul suo legame con la madre, (altro tema basilare sia nella vita che nell'opera di Claus). La relazione Kilo-Max non va dunque semplicemente vista come l'opposizione bene-male, ingenuità-inganno, oppure come semplice relazione di amicizia. È in realtà un rapporto più complesso, in cui si innesta la problematica della riconoscenza e della dipendenza. Kilo si rende sempre più conto che il legame che lo unisce a Max rischia di diventare un giogo sempre più asfissiante; così quei primi germi di ribellione (vedi esperienza del Pernod, crescente senso di insopportazione e minacce) sfociano nella rivolta. Questa, lo ripetiamo, può essere intesa come la rivolta contro il Padre e il Padrone.

Max infatti non è solo l'amico paterno di Kilo, ma è anche il padrone che gli impone scelte e gli limita la libertà. Max incarna inoltre (assieme a Jongste Minne, che poi esamineremo) il tema fondamentale della solitudine. Mentre Kilo e Malou si incamminano per la strada della convivenza e della reciproca comprensione, Max resta solo. Non ha nemmeno la possibilità di crearsi un sano rapporto con una compagna dal momento che odia e disprezza le donne. Nella quarta scena egli dice a Kilo:

« Sono stato sposato (...) e ho imparato una cosa a mie spese, ragazzo, e cioè che le donne giocano con noi dove e quando possono averne la più piccola possibilità ».

Più avanti dirà ancora:

« C'è una sola cosa da fare con esse (...) spingerle in ginocchio a terra. E quando in ginocchio piangono per amore (...) e quando si attaccano al collo (...) oh, Kilo, io le odio talmente tanto che ci tremo »³².

³² *Ibid.*, p. 94: « Ik ben getrouwd geweest (...) ik heb het geleerd aan mijn eigen vel, jongen, dat vrouwen met onze voeten spelen, waar en wanneer zij ook maar de kans krijgen ».

Ibid., p. 100: « Het is het enige dat er mee te doen is, Kilo... die vrouwen, in de grond duwen tot ze knielen. En als zij dan daar

Ad aumentare l'isolamento umano di Max concorre un altro fatto: la sua sterilità. Egli non potrà mai avere figli. Per questo, quando Malou rivela la verità sulla presunta malattia avuta, e cioè di avere abortito un bambino, frutto della loro passata unione (« E quel bambino; quell'esserino di bimbo che era tuo, soltanto tuo, non esiste più [...] »), Max reagisce dicendo:

« Non ho avuto nessun bambino da lei, non crederlo. Io posso essere sicuro di questo. Non potei averne alcuno nemmeno da mia moglie, e questa è una delle ragioni per cui lei mi ha abbandonato »³³.

L'autore sembra così aver voluto accentuare al massimo la solitudine di questo personaggio, che alla fine arriva a perdere anche l'unico amico che possedeva. Gli resta la madre, alla quale è legato da un rapporto piuttosto ossessivo ed ambiguo, che probabilmente ha determinato la sua successiva posizione di odio nei confronti delle donne, scatenando poi, come fenomeno di compensazione, la sua voluttà di potere. Come si vede, i protagonisti dell'opera non sono semplici e non vanno visti da un'angolazione unica. Sono creature complesse, né totalmente negative né totalmente positive, ma miscuglio di bene e di male, di vizi e di virtù.

Tra gli altri caratteri troviamo O. Minne (il maggiore dei due gemelli), il quale ha nell'opera la funzione di preannunciare personaggi e di chiarificare eventi. E, in effetti, è sempre per bocca di lui che noi veniamo a conoscenza di particolari retroscena e di determinate anticipazioni. O. Minne è, per il gemello (J. Minne), una specie di Max in pic-

geknield zitten en blèren over liefde... als zij dan aan mijn nek hangen... oh, Kilo, dan haat ik ze zo dat ik er van beef ».

³³ *Ibid.*, p. 138 (Malou): « En dat kind, dat stukje van dat kind. dat van jou, van jou is... wel, het bestaat niet (...) ».

Ibid., p. 167 (Max): « Ik heb geen kind bij haar gemaakt, geloof het niet. Ik kan het weten. Ik kon bij mijn vrouw ook geen kinderen krijgen, het is een van de redenen waarom zij weggelopen is van mij ».

colo. La presenza dei due fratelli, con screzi e situazioni a volte anche comiche, serve a completare e a arricchire l'ambiente. Ma essenzialmente essi stanno a rappresentare, in quanto gemelli (quasi legati indissolubilmente dal destino) la triste condizione dell'uomo, spesso costretto in prigioni che la vita gli impone. Il gemello più giovane (J. Minne) è forse il personaggio più solo di tutta l'opera. Persino le dure condizioni della fabbrica sono per lui preferibili all'indifferenza e alla solitudine in cui si ritrova a casa. Pensiamo, per es., alla scena sesta dove dice:

« E ora andiamo tutti a casa. E stavamo così bene qui. Così caldi, tutti insieme »³⁴.

La situazione che vede i rapporti J. Minne/O. Minne e Kilo/Max, è parallela. Al pari di J. Minne, che sogna di dare fuoco alla casa e al fratello, allo stesso modo Kilo (prima della rivolta finale) minaccia Max ed esprime la sua voglia di vederlo, una volta per tutte, prendere una bella lezione:

« Ah, vorrò proprio esserci quando qualcuno una volta per tutte ti afferrerà e ti spingerà in un angolo (...) »³⁵.

Analogamente, come O. Minne sta all'erta tenendo sempre i fiammiferi nella tasca dei suoi pantaloni (in modo che non li prenda il fratello), anche Max sta attento, e, tenendosi a freno, cerca di non far precipitare la situazione; nella sesta scena Max dice:

« Io mi tengo a freno. Freddo; sto all'erta »³⁶.

Sia i gemelli che i tre protagonisti sono legati da una dipendenza reciproca: l'amore tra Malou e Kilo, l'amicizia

³⁴ *Ibid.*, p. 145: « Wij gaan naar huis. En wij waren zo goed hier. Zo warm. Allemaal tezamen ».

³⁵ *Ibid.*, p. 147: « Ah, ik zou er bij willen zijn als iemand jou te pakken heeft op een keer, en hij jou in een hoek duwt... ».

³⁶ *l.c.*: « Ik hou mezelf in toom. Koel. Ik let op. ».

tra questi e Max, la condizione di gemelli per i due fratelli. Tutti i personaggi sono vincolati.

Solo Jager, il lavoratore della palude, un tempo campione di ciclismo, sembra l'unico che agisce unicamente per sé. Per tutta l'opera questo personaggio tiene un comportamento solitario e libero. Jager, infatti, sta quasi sempre per conto suo, eppure (o forse proprio per questo) è capace di vedere più chiaro degli altri. Lo stesso suo attuale lavoro nella palude prevede l'isolamento. È una scelta, la scelta di un uomo che ha preso di testa sua anche decisioni penose, come quella di ritirarsi dalle corse. E ancora una volta Claus insiste sulla libertà di scelta e sull'iniziativa individuale.

3. Ambientazione realistica.

Abbiamo già detto che Claus sperimentò personalmente (nell'anno 1947) la condizione di operaio stagionale nella raccolta di barbabietole da zucchero nel nord della Francia. Questa esperienza fece sì che egli fosse maggiormente in grado di dipingere l'ambiente della fabbrica, con i suoi turni e le sue ore massacranti di lavoro. All'attenzione viva verso i lavoratori e i loro problemi, si unisce quindi la dettagliata conoscenza del loro mondo. *Suiker*, dunque, vede ampiamente trattate la miseria, il lavoro e il modo di vita di questi stagionali. Sono presentati, con chiarezza di tocchi e di linguaggio, particolari e dettagli tecnici che solo un conoscitore del settore sarebbe stato in grado di riferire.

L'opera si apre presentando subito un quadro di vita sociale, con i suoi problemi e i suoi quesiti. Viene intavolata la problematica dello sciopero, della divisione all'interno della classe operaia e della disumanità delle condizioni in cui i lavoratori versano. Il linguaggio che l'autore mette in bocca ai suoi personaggi è molto realistico e presenta spesso vocaboli appartenenti alla sfera del triviale. Termini come: « letamaio, stupida gallina, crepare; bastardo,

puzzare, putridume, ridurre in poltiglia, pattumiera³⁷ sono solo alcuni esempi che testimoniano la tendenza di Claus ad usare un linguaggio vivo, corporeo, sodo, attinto al vocabolario del reale parlato.

La fabbrica di zucchero è descritto nei suoi settori e componenti tecnici, come ad es.:

« l'angolo per l'innaffiamento, la cisterna dell'acqua, la pompa, il settore del lavaggio, il binario ferroviario (per il trasporto della merce), i vagoni di barbabietole, le cataste di fieno³⁸.

Ma quello che più conta è che, oltre a mettere in bocca ai suoi personaggi termini ed espressioni realistiche e altre a dipingere la fabbrica nelle sue caratteristiche tecniche, Claus riesce a creare una totalità di atmosfera che sa di genuinità di vita. I quadri che egli ci presenta hanno cioè il sapore del reale; i suoi personaggi risultano concreti, vivi, non astratti, e sono immersi in un ambiente che l'autore, grazie alle sue capacità di artista e alla esperienza personale, riesce a scolpire e a presentarci in maniera chiara e nitida. E così riusciamo a 'toccare con mano' la miseria di questi uomini abbruttiti fisicamente e moralmente da una vita da cani; dediti all'alcool e alle prostitute; sfruttati, malpagati ed ingannati.

Nella prima scena, per es., Jager dice a Oudste Minne:

« Dapprima vennero le pulcinelle francesi che in Fiandra ci avevano promesso 22 franchi e il mangiare gratis, i quali poi, quando arrivammo qui, ci hanno fatto pagare i pasti e ci hanno dato solo 21 franchi »³⁹.

³⁷ « mesthoop, domme kip, creperen, bastaard, stinken, rottigheid, in pap slaan vuilbak ».

³⁸ *Ibid.*, p. 30: « het sproeihok, waterbak, de spuit, de wasserij, de spoorlijn, de bietenwagens, de stapels hooi ».

³⁹ *Ibid.*, p. 9: « Eerst komen de Franse janklaassen die ons in Vlaanderen tweeëntwintig frank beloofd hadden en eten voor niets, en die, toen wij hier aankwamen, er ons maar éénentwintig gaven en ons het eten lieten betalen ».

Subito dopo esce fuori la solitudine e la divisione all'interno della classe operaia dalle parole di O. Minne:

« E poi con quei polacchi in squadra (...) puzzano, ti dico, e non una parola esce fuori da quegli intrusi che non sappia di inganno o che non sia una risata o insensatezza incomprensibile (...). Non voglio più vedere quei polacchi »⁴⁰.

La scena finale (sesta), come la prima, sottolinea tale situazione di vita. È la serata di addio. C'è una festa nella baracca dei polacchi, e c'è atmosfera di sbronza generale. Ci si ubriaca per dimenticare, per continuare a vivere e a sopportare. Claus rende bene l'idea della precarietà e della miseria in cui gli operai sono immersi. Jager dice: « Dovreste vedere i tedeschi! Ragazzi, ragazzi, dovete vedere la camerata pulita dei tedeschi! Hanno fatto a lotta e tutti i vetri sono in frantumi! E poi si sono tirati i cocci l'un l'altro! »⁴¹. Un'idea della situazione ce la dà anche Max quando rivolto a Kilo dice:

« Senti, senti, ridono! Che hanno? Cosa festeggiano! Quelle voci che gridano, che urlano come nel luna park della fiera di Deinze (...) »⁴².

Nell'abbruttimento generale, nella sporczia fisica e morale, c'è però chi si aggrappa (Kilo e Malou) alla speranza, forse ad una ennesima illusione, comunque ad un qualcosa che possa permettere di uscir fuori da tale situazione.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10: O. Minne: « En dan met die Polen in een ploeg... Zij stinken, zeg ik je, en geen woord komt uit die gasten of het is bedrog en gelach en onverstaanbare zever (...). Die Polen wil ik niet meer zien ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 148: « Je moet de Duitsers zien! Jongens, jongens je moet hun propere Duitse soldatenbarak zien! Zij hebben gevochten en alle ruiten zijn stuk! En dan hebben ze met de scherven naar mekaar gegoooid »!

⁴² *Ibid.*, p. 159: « Hoor ze, hoor ze lachen! Wat hebben zij? Wat vieren zij? De stemmen die roepen; die gillen als in het luna park van de kermis van Deinze (...) ».

4. Posizione della critica.

Abbiamo visto che in *Suiker* Claus ci presenta le tensioni e i problemi dell'uomo contemporaneo tenendo però alla obbiettività di rappresentazione. Egli immerge cioè la sua problematica in situazioni e contesti decisamente concreti. Notevole, come si è visto, è il suo senso delle possibilità dell'espressione linguistica, spaziando tra i vari livelli e attingendo spesso anche alla sfera dialettale. Ma a questo punto guardiamo quale è stato l'accoglimento della critica, ad iniziare da quella giornalistica.

« De Telegraaf », il giornale olandese più diffuso e d'orientamenti conservatori, del 30 settembre 1974⁴³ definisce *Suiker* come un'opera con poche ombre e molte qualità, prime fra tutte la forza e la sana robustezza di impianto e di rappresentazione.

Anche « De Volkskrant » (cattolica progressista) dello stesso giorno qualifica positivamente *Suiker* definendolo un dramma di e per tutti i tempi.

Opinioni non altrettanto ardenti sono manifestate dal *Vrij Nederland*, settimanale socialista, del 19 settembre 1974. In tale articolo, firmato da A. Koolhaas, si critica la presentazione che Claus ha fatto degli operai. In altre parole gli si rimprovera di avere eccessivamente insistito sul folklore dei reietti, di averli cioè rappresentati un po' troppo come cani o come schiavi. Sarebbe stato meglio, continua il giornalista, intitolare *Suiker* « Sucrosa », dal momento che vari sarebbero gli aspetti da melodramma in esso presenti. Sempre in questo articolo si esprime il giudizio secondo cui Claus avrebbe presentato le cose in maniera troppo semplicistica. L'opera viene bollata come « sciroposa e senza cristalli »⁴⁴.

⁴³ Questa valutazione critica, come le altre riportate, non si riferisce alla prima apparizione del dramma (1958) ma alla rappresentazione posteriore tenutasi nel 1974 a Eindhoven per opera del gruppo teatrale *Globe*.

⁴⁴ « Vrij Nederland » 19-9-1974, A. Koolhaas: « Stroperig en zonder kristallen ».

La posizione di Koolhaas ci permette di esprimere meglio la nostra opinione. Noi infatti non consideriamo affatto *Suiker* troppo sentimentale e sciropposo; e non ci sembra che Claus abbia insistito in modo eccessivo sul « folklore dei reietti ». Egli ha semplicemente detto ciò che aveva da dire e fatto vedere ciò che c'era da vedere. Non ci sembra che abbia esagerato nella rappresentazione ambientale; e d'altra parte, egli doveva conoscere molto bene quel tipo di lavoro della *suikerfabriek* (fabbrica di zucchero) se lo aveva sperimentato di persona.

Non siamo d'accordo con chi vi vuol vedere un certo indulgere al mieloso e al semplicismo da melodramma. Riteniamo *Suiker* una delle migliori creazioni che Claus ha dato al teatro.

Più positivi invece risultano i giudizi di studiosi e critici autorevoli quali Jean Weisgerber e R. F. Lissens. Riportiamo, a sostegno, alcune loro considerazioni.

Secondo Weisgerber, Claus, come Antonioni, Ingmar Bergman e altri, si è interrogato sulla possibilità di comunicare con gli altri; il problema, dunque, della conoscenza e della comunicazione sarebbe basilare nella sua opera. Riferendosi più particolarmente a *Suiker*, Weisgerber la definisce una bella opera teatrale, accostandola, per validità, a *Een Bruid in de Morgen*⁴⁵. R. F. Lissens afferma a proposito del suo teatro che « come nella prosa egli fa mostra di una forte maestria poetica nel disegnare non solo l'atmosfera ma anche i personaggi »⁴⁶. Riferendosi poi a *Suiker*, Lissens definisce l'opera come naturalistica e sottolinea la validità del personaggio Kilo. Aggiungiamo al parere di questi illustri studiosi la trionfale accoglienza della critica giornalistica e del pubblico in generale e ci rendiamo conto di come *Suiker* sia considerata da molti il capolavoro teatrale di H. Claus.

⁴⁵ A. MOR-WEISGERBER, *Le letterature del Belgio*, Milano 1969, pag. 359.

⁴⁶ R. F. LISSENS, *De Vlaamse Letterkunde van 1780 tot heden*, Brussel, 1967, p. 293.

Considerazioni finali.

Prima di passare ad esporre direttamente le nostre conclusioni, avviciniamo *Suiker* a *Huis-Clos*, l'atto unico di J. P. Sartre del 1944. Il confronto risulta infatti abbastanza interessante. L'opera di Sartre ha come concetto basilare quello della « tragedia dell'umana coabitazione forzata e della incomunicabilità dei vasi chiusi »⁴⁷.

Il titolo stesso del lavoro sartriano è illuminante in tal senso. L'individuo non è solo, ma è insieme ad altri. E la tesi di Sartre è la seguente: « L'enfer, c'est les Autres »; l'inferno, cioè, è tutto ciò che è al di fuori della esistenza individuale. L'inferno, dunque, è la realtà, perché in essa c'è l'altro che limita la mia libertà. I personaggi di *Huis-Clos* sono appunto in conflitto tra loro, o, meglio, è il loro essere che è in opposizione. Pensiamo, per es., al significativo ricorrere della parola « carnefice », e pensiamo all'affermazione esplicita di una delle due protagoniste femminili, Inès, la quale dice: « Le bourreau c'est chacun de nous pour les deux autres »⁴⁸. Poco prima aveva affermato:

« Non c'è tortura fisica, non è vero? Eppure siamo all'inferno. E non deve venire nessuno. Staremo soli, insieme fino alla fine. Non è così? Insomma, c'è qualcuno che manca qui: è il boia ».

Ci rendiamo ancora più conto del concetto dell'altro come carnefice dalle parole di Garcin (protagonista maschile) il quale si sfoga urlando:

« Aprite! ma aprite! accetto tutto: gli stivaletti, le tenaglie, il piombo fuso, le pinze, la garrotta, tutto quel che brucia, che strappa... questo tormento del cervello... »⁴⁹.

⁴⁷ La definizione sta in: ENZO SICILIANO, *Teatro Francese*, Vol. III, da V. Hugo a Ionesco. Milano 1959, p. 455.

⁴⁸ La definizione sta in *Teatro Francese*, p. 473.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 491.

E il tormento del cervello è proprio la sofferenza sottile ma insopportabile dell'essere continuamente insieme alle altre due dannate, perché ognuno è nei confronti dell'altro un impedimento, un fastidio, in definitiva una tortura perché destinata a durare per l'eternità. L'inferno è visto dunque come coabitazione forzata priva di vera comunicabilità. E l'atrocità insopportabile è proprio il fatto che tutto ormai è compiuto; vedi le parole di Ines che, ad un misero tentativo di Estella di colpirla, urla deridendola:

« Né il coltello, né il veleno, né la corda. È già fatto, capisci? E noi siamo insieme per sempre »⁵⁰.

È questa la condanna: il dover restare per sempre insieme all'altro diventando così carnefici l'uno per l'altro. Il concetto, quindi, è « l'altro » come inferno.

Pure in « Suiker » si ravvisa, anche se in maniera o, meglio, in misura diversa, tale situazione⁵¹. C'è l'inferno esistenzialistico perché c'è « l'altro ». In altre parole, Max è, sia per Kilo che per Malou, l'inferno. O. Minne è per il fratello l'inferno. Si tratta però di un inferno in due chiavi; infatti, oltre a quello psicologico, c'è anche l'inferno sociale, (entrambi interdipendenti) e cioè la fabbrica di zucchero, l'ambiente con le sue dure ed inumane condizioni di lavoro. Riassumendo, quindi, *Suiker* può essere visto come inferno esistenzialistico (perché c'è l'altro) e come inferno sociale (perché esiste la dura realtà del lavoro). Ricordiamo che questo concetto « dell'altro » come limite all'io fu proprio dell'esistenzialismo iniziale di J. P. Sartre, il quale poi si aprì a quello che è stato definito « l'esistenzialismo umanitario ».

L'essenza di *Suiker* risente appunto del pensiero esistenzialista, ma la sua concretizzazione avviene in maniera realistica.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 494.

⁵¹ In *Suiker* infatti non c'è una completa chiusura comunicativa.

L'autore, cioè, cala la sua problematica in situazioni presentate in chiave molto concreta. Nonostante il divario fra esistenzialismo e realismo, c'è infatti una possibilità di fusione (quella appunto presente in questo dramma). La compatibilità e la fusione si manifestano quando, (come in *Suiker*), il realismo diventa un modo di rappresentazione che riguarda l'ambiente; quando cioè si limita ad una ambientazione esteriore e cessa di essere una rappresentazione della intera realtà. È cioè un realismo di superficie che abdica dalla pretesa di rappresentazione totale. In caso contrario risulterebbe incompatibile con l'esistenzialismo, poiché, intesi come rappresentazioni totali, i due concetti si escludono a vicenda. In *Suiker*, dunque, li ritroviamo entrambi: realismo della rappresentazione ambientale e tematica esistenzialista. L'elemento sociale dello sciopero, e tutti gli altri accenti posti da Claus sulla valenza sociale, testimoniano della congiunzione fra le due tendenze.

SONIA FLORIDI

ASPETTI DELL'ORDINE DEI COSTITUENTI IN ITALIANO NEDERLANDESE E TEDESCO *

0.1. Uno dei problemi che presenta l'insegnamento della lingua nederlandese e della lingua tedesca a studenti italiani è quello relativo alle diverse posizioni che alcuni costituenti possono occupare all'interno della frase.

Lo scopo del nostro lavoro è stato quello di trovare delle costanti che potessero spiegare tali cambiamenti. In questo articolo, che ha carattere descrittivo, esamineremo l'ordine di determinati costituenti nelle frasi dichiarative semplici relativamente alle lingue italiano, nederlandese e tedesco. Si esaminerà in particolare la posizione dei costituenti con funzione sintattica di oggetto diretto (OD), oggetto indiretto (OI), oggetto preposizionale (OP) e di complemento avverbiale (Avv.) allo scopo di rendere conto del modo in cui questi costituenti si comportano nelle tre lingue rispetto ai principi che determinano l'ordine delle parole.

0.2. Secondo la letteratura linguistica recente l'ordine dei costituenti è determinato dalle loro proprietà categoriali e sintattiche, dalle loro proprietà pragmatiche ed intonazionali ed inoltre dalla loro complessità.

0.3. A livello sintattico, l'ordine basico non marcato dei costituenti della frase dichiarativa semplice nelle tre lingue è S. Vf. O (Vf = forma finita del verbo) se il pre-

* E. GINI: per le parti relative alla lingua tedesca.

L. VERMEIRSCH: per le parti relative al nederlandese.

dicato è semplice. Se il predicato è composto l'ordine basilico è S Vf. O. Vi. (Vi = forma non finita del verbo) in nederlandese e tedesco e S. Vf. Vi. O. in italiano¹.

0.4. A livello di struttura informativa l'ordine dei costituenti è determinato in italiano, nederlandese e tedesco dall'articolazione delle categorie pragmatiche *Dato/Nuovo*².

In questa sede con *Dato* intendiamo l'informazione che è contestualmente data, vale a dire esplicitamente menzionata nel contesto linguistico.

Per stabilire qual'è l'informazione data si ricorre al test della domanda, ad esempio:

(1) Chi viene domani?

(1a) Domani viene Gianni.

In (1a) il *Dato* è: « *domani viene* ». Il *Dato* è quindi l'informazione che domanda e risposta hanno in comune³. Il *Nuovo* è l'informazione nuova o comunque più importante contenuta nella frase. In (1a) l'informazione nuova è il soggetto « *Gianni* ».

L'ordine non marcato di queste due categorie nelle tre lingue è *Dato/Nuovo*, vale a dire gli elementi contestualmente dati si trovano a sinistra, gli elementi contestualmente nuovi a destra nella frase.

¹ Non assumiamo che l'ordine basilico del nederlandese e del tedesco sia SOV come è regola nella GGT, ma accettiamo semplicemente che le lingue hanno un ordine basilico per la principale ed un ordine basilico per la subordinata. Cfr. DIK, *Functional grammar*, 1978, pp. 171-74.

² La struttura informativa della frase è stata descritta da vari autori sotto varie denominazioni e con accezioni diverse, es.: *functional sentence perspective* (Daněš 1974), *topic/comment structure* (HALLIDAY 1970), *presupposizione/focus* (BLOM-DAALDER 1978), *topic/focus* (DIK 1978) etc. Per una puntualizzazione cfr. SALVERDA 1979; GUNDEL J. K. 1977. Per l'italiano cfr. GRUPPO DI PADOVA 1974, LONZI 1974, ANTINUCCI-CINQUE 1977, CINQUE 1976. Per il tedesco cfr. LENERZ 1977, REIS 1977.

³ SALVERDA 1977 p. 137.

0.5. Strettamente legata alla struttura informativa è la struttura intonazionale. In una frase con intonazione non marcata l'accento di frase o primario cade sull'ultimo elemento accentabile del costituente che si qualifica come *Nuovo*, quindi generalmente in fine di frase⁴.

0.6. La complessità del costituente è un altro fattore che ne può condizionare la posizione nella frase. In effetti i costituenti sembrano collocarsi preferibilmente da sinistra a destra in base alla loro crescente complessità categoriale⁵.

1.1. Tenendo presente quanto detto ai punti precedenti, passiamo ad esaminare l'ordine dei costituenti nominali che hanno la funzione di oggetto diretto e oggetto indiretto nella frase dichiarativa semplice.

1.2. Mediante il test della domanda stabiliamo quale è l'informazione data e l'informazione nuova contenuta nella frase. Così a:

(2) A chi hai dato i fiori?

si può rispondere:

(2-I) Ho dato i fiori alla mia amica.

(2-N) Ik heb de bloemen aan mijn vriendin gegeven.

(2-T) Ich habe die Blumen meiner Freundin gegeben.

⁴ Cfr. LONZI, 1974, pp. 197-98/202; BLOM-DAALDER 1977, pp. 78-83.

⁵ DIK ha formulato questa osservazione in una legge chiamata LIPOC (Language Independent Preferred Order Of Constituents). Secondo questa legge un costituente oggetto NP che ha la forma di sostantivo precederà un costituente oggetto che ha la struttura Prep. + NP.; un costituente oggetto nominale seguirà un costituente oggetto pronominale etc. Cfr. DIK, *Functional Grammar* 1978, pp. 189-212.

Per quanto riguarda il nederlandese ed il tedesco BEHAGHEL aveva osservato che nelle lingue germaniche si manifesta, già dal periodo del germanico antico, una tendenza a spostare il costituente che conta il maggior numero di sillabe verso la fine della frase (citato in LENERZ 1977, p. 59).

Come abbiamo già accennato qui sopra l'ordine dominante non marcato della frase dichiarativa semplice in nederlandese e in tedesco è S. Vf. O. Vi. se il predicato è composto, quindi in (2-N) e in (2-T) la forma non finita del verbo si colloca necessariamente in fine di frase.

Nelle risposte alla domanda 2 l'OI è l'informazione contestualmente nuova; e porta l'accento di frase il soggetto, il verbo e l'OD sono contestualmente dati.

Queste frasi hanno un ordine non marcato S. Vf. O. Vi. e rispettano la progressione *Dato/Nuovo*. Inoltre in italiano e in nederlandese il costituente più complesso (P + NP) segue il costituente meno complesso. Quindi tutti i fattori che determinano l'ordine dei costituenti sono compatibili.

La sequenza degli oggetti è OD OI nelle tre lingue. In tedesco la sequenza OD OI è grammaticale solo in quanto l'OI è *Nuovo*⁶.

Va notato che in Nederlandese l'OI può avere la struttura di costituente nominale (NP) o di costituente preposizionale (aan + NP)⁷. L'OI preceduto dalla preposizione *aan* ha più possibilità di collocazione dell'OI senza preposizione. L'OI senza preposizione precede necessariamente l'OD, mentre l'OI preceduto da preposizione segue normalmente l'OD, ma anche la sequenza OI OD è grammaticale⁸.

⁶ In tedesco questa sequenza OD OI non è grammaticale quando l'OD è un NP indefinito (quindi rispetterebbe l'articolazione *Dato/Nuovo* in quanto un NP indefinito indica di norma informazione nuova). Cfr. LENERZ 1977, pp. 50-55.

⁷ Nelle recenti descrizioni della sintassi nederlandese si intende comunemente con OI il costituente senza preposizione, mentre il costituente preceduto da preposizione viene spesso chiamato oggetto indiretto perifrastico. Per certi autori l'oggetto indiretto e l'oggetto indiretto perifrastico hanno lo stesso status grammaticale, altri sono del parere opposto.

In proposito cfr.: BALK-SMIT DUYZENTKUNST 1968; v. D. TOORN 1971; JANSSENS 1976; DAALDER 1976; HOEKSTRA 1978.

⁸ Sull'accettabilità della sequenza OD OI quando l'OD è un pronome cfr. KOOIJ 1973.

Ad una domanda quale:

(3) Cosa hai dato alla tua amica?

una risposta appropriata sarà:

(3-I) Alla mia amica ho dato dei fiori.

(3-N) Ik heb mijn vriendin bloemen gegeven.

(3-Na) Ik heb aan mijn vriendin bloemen gegeven.

(3-T) Ich habe meiner Freundin Blumen gegeben.

L'informazione contestualmente nuova è l'OD. Nelle tre lingue si rispetta la progressione *Dato/Nuovo*; in italiano tuttavia l'OI viene spostato in posizione iniziale⁹. Anche se la frase 3-Na è grammaticale, è indubbio che gli informanti hanno preferito la risposta 3-N. Questo potrebbe dipendere dal fatto che si avverte una certa tensione nel far precedere un costituente più complesso e più lungo ad un costituente meno complesso e meno lungo¹⁰.

1.3. Un NP indefinito di norma introduce informazione nuova e tenderà quindi a collocarsi in fine di frase. Tuttavia, un NP indefinito non si identifica sempre con l'informazione nuova e quindi precederà il *Nuovo* come nel seguente esempio:

(4) A chi hai dato un libro?

(4-I) Ho dato un libro allo scolaro.

(4-N) Ik heb een boek aan de leerling gegeven.

(4-T) Ich habe dem Schüler ein Buch gegeben.

In italiano e in nederlandese l'OD *un libro* contestualmente dato precede l'OI che pur essendo definito dà l'informazione nuova. In tedesco l'OD *Dato* essendo indefinito deve

⁹ La maggioranza degli informanti italiani ha considerato più accettabili le frasi dove OI e complementi avverbiali sono dislocati a sinistra se si qualificano come informazione data. In proposito cfr. ANTINUCCI-CINQUE 1977, p. 135; CINQUE 1975, p. 125.

¹⁰ Si noti la maggiore accettabilità di p. es.: *ik heb aan Marie een boek gegeven*.

Cfr. HOEKSTRA 1978, p. 66.

seguire l'OI *Nuovo*: infatti la frase: *ich habe ein Buch dem Schüler gegeben* è agrammaticale.

Anche quando l'OI è indefinito l'ordine dei costituenti non cambia, come si può vedere in:

- (4-Ia) Ho dato un libro ad uno scolaro.
 (4-Na) Ik heb een boek aan een leerling gegeven.
 (4-Ta) Ic habe einem Schüler ein Buch gegeben.

In tedesco l'OD pur essendo contestualmente dato segue l'OI *Nuovo* perché è un NP indefinito; infatti l'ordine grammaticale OI OD può diventare OD IO solo nel caso si verificano le seguenti condizioni: che l'OD non sia un NP indefinito e che IO sia *Nuovo*¹¹.

2.1. Passiamo ora ad esaminare l'ordine degli avverbiali all'interno della frase dichiarativa semplice.

Gli avverbiali che prenderemo in considerazione hanno la forma di PP (Prep. + NP) oppure di avverbio.

Dal punto di vista semantico la letteratura usa distinguere tra modificatore di frase, il cui scopo è tutta la frase (per es. i valutativi e i modali), e modificatore di predicato. All'interno dei modificatori di predicato certi autori distinguono tra avverbiali che determinano l'unione soggetto predicato nel suo insieme (per es. avverbiali di tempo, luogo, causa ecc.) e avverbiali che aggiungono informazione al solo predicato o a parte di esso (es.: il verbo). A queste distinzioni semantiche corrisponde un diverso status sintattico¹².

¹¹ Va notato che ad una domanda quale: *cosa dai ad uno scolaro?* dove l'OI ha una lettura generica (se qualcuno è uno scolaro cosa gli dai?) in italiano si risponderà spostando l'OI in posizione iniziale: *ad uno scolaro dò un libro*. In nederlandese si possono avere due ordini: *ik geef een leerling een boek*; oppure: *aan een leerling geef ik een boek*.

In tedesco si può avere: *einem Schüler gebe ich ein Buch*, oppure: *ich gebe einem Schüler ein Buch*.

¹² Cfr. WIERS e VAN NOORT (1978) pp. 193-211 che discutono lo

2.2. Esaminiamo in primo luogo la posizione di un modificatore di frase rispetto ad un NP oggetto. Ad una domanda quale:

- (5) Cosa ha venduto Pietro?

Una risposta appropriata può essere:

- (5-I) Pietro ha venduto probabilmente la sua macchina.
 (5-N) Pieter heeft waarschijnlijk zijn auto verkocht.
 (5-T) Peter hat wahrscheinlich sein Auto verkauft.

In queste frasi l'informazione nuova è data dal NP oggetto diretto. L'avverbiale modificatore di frase *probabilmente* precede nelle tre lingue immediatamente il costituente *Nuovo*. Ora per quanto riguarda il nederlandese, Verhagen¹³ ha analizzato la posizione degli avverbiali modificatori di frase rispetto alla struttura informativa della frase, constatando che tutto quanto è informazione nuova si colloca a destra dell'avverbiale modificatore di frase. Ciò non significa che quanto si trova a destra del modificatore di frase deve necessariamente essere informazione nuova; anche elementi dati possono seguire, ma tutto ciò che si trova a sinistra del modificatore di frase deve necessariamente essere dato. Senz'altro l'ordine non marcato è quello dove il nuovo segue immediatamente il modificatore di frase. Dall'esempio (5) sembra che la stessa regola valga anche per l'italiano e per il tedesco¹⁴.

status semantico e sintattico degli avverbiali e la loro posizione nella struttura profonda e superficiale per il nederlandese.

Cfr. anche BOOIJ 1974, pp. 619-646.

v. D. HOEK 1972, pp. 125-135.

Per l'italiano: GIACALONE-RAMAT e VILLA 1977.

¹³ Cfr. VERHAGEN 1979.

¹⁴ Va notato che a molti parlanti italiani sembrava più accettabile la frase: *probabilmente Pietro ha venduto la sua macchina*. Rispetta comunque la regola.

Per il nederlandese e il tedesco cfr. la posizione dell'avverbiale nella frase con predicato semplice: *Pieter verkoopt waarschijnlijk zijn auto* / *Peter verkauft wahrscheinlich sein Auto*.

Confrontiamo ora le risposte che saranno appropriate alla domanda:

- (6) Cos'ha fatto Pietro con la sua macchina.
 (6-I) Pietro ha probabilmente venduto la sua macchina.
 (6-Ia) La sua macchina, Pietro l'ha probabilmente venduta.
 (6-N) Pieter heeft zijn auto waarschijnlijk verkocht.
 (6-T) Peter hat sein Auto wahrscheinlich verkauft.

In nederlandese e in tedesco l'avverbiale modificatore di frase precede l'informazione nuova data dal verbo; in italiano l'ordine più normale è secondo tutti gli informanti (6-I) con la dislocazione a sinistra del costituente *Dato*. È ovvio che anche 6-Ia è accettabile se l'accento di frase cade sul verbo *venduto*, posizione che è più marcata rispetto al normale contorno intonazionale.

2.3. Vediamo ora qual'è la posizione di un avverbiale modificatore di predicato rispetto al NP in base all'articolazione *Dato/Nuovo*. Esaminiamo la posizione dell'avverbiale di mezzo « con il martello » nelle risposte alla domanda seguente:

- (7.) Cos'ha rotto tuo fratello con il martello?
 (7-I) Con il martello mio fratello ha rotto la finestra.
 (7-N) Mijn broer heeft met de hamer het venster gebroken.
 (7-Na) Met de hamer heeft mijn broer het venster gebroken¹⁵.
 (7-T) Mein Bruder hat mit dem Hammer die Fensterscheibe zerschlagen.

Nelle tre lingue l'avverbiale di mezzo essendo *Dato* precede l'OD *Nuovo*. In italiano la dislocazione a sinistra del-

¹⁵ Per quanto riguarda il nederlandese parecchi informanti hanno trovato più accettabile la frase 7-Na con dislocazione a sinistra del costituente *dato*. A questo proposito cfr. KOOIJ e WIERS 1978, pp. 105-106; JANSEN 1978, p. 85.

l'avverbiale *dato* sembra anche in questo caso l'ordine più accettabile secondo gli informanti.

Dagli esempi nederlandese e tedesco risulta che l'articolazione *Dato/Nuovo* prevale sul fattore complessità nel determinare l'ordine dei costituenti (si veda più avanti IO-N e IO-T: il costituente P + NP precede l'avverbiale « helaas »/« leider » meno complesso).

Invece se l'avverbiale di mezzo si qualifica come informazione nuova questo si collocherà dopo i costituenti dati come risulta dalle risposte alla domanda 8:

- (8) Con cosa ha rotto la finestra tuo fratello?
 (8-I) Mio fratello ha rotto la finestra con il martello.
 (8-N) Mijn broer heeft het venster met de hamer gebroken.
 (8-T) Mein Bruder hat die Fensterscheibe mit dem Hammer zerschlagen.

Possiamo affermare che il modificatore di frase e il modificatore di predicato seguono la progressione *Dato/Nuovo*. Ora il modificatore di predicato se si qualifica come *Nuovo* si collocherà a destra dei costituenti dati in un ordine non marcato, mentre il modificatore di frase può invece collocarsi a sinistra di costituenti dati. (cfr. punto 2.2.).

2.4. Esaminiamo ora l'ordine reciproco di un avverbiale modificatore di frase e di un avverbiale modificatore di predicato rispetto all'articolazione *Dato/Nuovo*.

Se il modificatore di predicato si configura come *Nuovo* si collocherà a destra del modificatore di frase, poiché tutta l'informazione nuova segue necessariamente il modificatore di frase che introduce il *Nuovo*¹⁶.

Infatti alla domanda (8) si potrebbe rispondere con le frasi (9-I), (9-N), (9-T).

- (9-I) Mio fratello ha rotto la finestra probabilmente con il martello.

¹⁶ Cfr. VERHAGEN 1979, pp. 390-91.

(9-N) Mijn broer heeft het venster waarschijnlijk met de hamer gebroken.

(9-T) Mein Bruder hat die Fensterscheibe wahrscheinlich mit dem Hammer zerschlagen.

Invece se il modificatore di predicato è *Dato*, esso può precedere il modificatore di frase in quanto tutti i costituenti che si trovano a sinistra del modificatore di predicato fanno parte dell'informazione data.

Così alla domanda (7) si risponderà con:

(10-I) Col martello mio fratello ha rotto purtroppo la finestra.

(10-N) Mijn broer heeft met de hamer helaas het venster gebroken¹⁷.

(10-T) Mein Bruder hat mit dem Hammer leider die Fensterscheibe zerschlagen.

2.5. Da ultimo esaminiamo l'ordine reciproco di un oggetto preposizionale (OP) con un avverbiale modificatore di predicato.

Alla domanda:

(11) Di cosa avete parlato durante l'intervallo?

rispondiamo:

(11-I) Durante l'intervallo abbiamo parlato del nostro viaggio.

(11-N) Wij hebben tijdens de pauze over onze reis gesproken.

(11-T) Wir haben während der Pause über unsere Reise gesprochen.

¹⁷ Per quanto riguarda il nederlandese sembra che il modificatore di predicato che si qualifica come dato e che precede il modificatore di frase debba aver anch'esso un accento che però non è l'accento di frase, che cade comunque sul nuovo, poiché il modificatore di predicato aggiunge informazione rilevante al predicato. Cfr. VERHAGEN 1979, p. 390.

In questi esempi il *Nuovo* è l'oggetto preposizionale. Nelle tre lingue la posizione dell'oggetto preposizionale rispetta la progressione *Dato/Nuovo*; in italiano abbiamo la dislocazione a sinistra del costituente dato.

Essendo la relazione tra oggetto preposizionale e verbo più stretta che non tra il verbo e gli altri costituenti, secondo la maggior parte dei grammatici l'OP occupa nella struttura superficiale il posto più vicino al verbo.

In (11-N) e in (11-T) questa caratteristica dell'oggetto preposizionale coincide con la progressione *Dato/Nuovo*¹⁸.

Quando l'oggetto preposizionale è *Dato* l'articolazione *Dato/Nuovo* viene rispettata, ma in italiano non si verifica la dislocazione a sinistra sentita solitamente dagli informanti come l'ordine più accettabile. In effetti alla domanda:

(12) Quando avete parlato del vostro viaggio?

si risponderà:

(12-I) Abbiamo parlato del nostro viaggio durante l'intervallo.

È probabile che sia l'inerenza dell'oggetto preposizionale al verbo a non richiedere la dislocazione a sinistra.

Per quanto riguarda il nederlandese sembra che la risposta più accettabile sia:

(12-N) Wij hebben over onze reis gesproken tijdens de pauze.

dove l'oggetto preposizionale si colloca vicino al verbo e il temporale *Nuovo* si sposta dopo il verbo principale. Vengono quindi rispettate l'articolazione *Dato/Nuovo* e la tendenza dell'oggetto preposizionale a collocarsi vicino al verbo.

¹⁸ Per quanto riguarda il nederlandese ed il tedesco le descrizioni relative alla posizione dell'oggetto preposizionale rispetto al verbo partono dall'ordine della subordinata SOV. Nel nostro caso avendo un predicato composto l'oggetto preposizionale si trova vicino al verbo principale.

Per il tedesco va notato che la frase:

(12-T) Wir haben über unsere Reise während der Pause gesprochen.

dove viene rispettata l'articolazione *Dato/Nuovo*, è accettabile, ma viene sentita come più normale la frase

(12-Ta) Wir haben während der Pause über unsere Reise gesprochen

dove l'oggetto preposizionale, anche se *Dato*, segue il temporale per potersi collocare vicino al verbo.

3.0. Ai fini didattici ci eravamo prefisse di trovare delle costanti che spiegassero le diverse posizioni in cui si collocano nella frase dichiarativa semplice i costituenti nominali oggetto e gli avverbiali.

Dalle situazioni linguistiche prese in considerazione¹⁹ pare che si possa assumere a costante l'articolazione *Dato/Nuovo* in base alla quale quei costituenti che si qualificano come *Nuovo* tendono a collocarsi a destra dei costituenti *Dato*.

Per quanto riguarda l'italiano abbiamo visto come in base all'articolazione *Dato/Nuovo* ci sia addirittura la tendenza a spostare l'oggetto indiretto e gli avverbiali *Dato* in posizione iniziale; questa tendenza sembra invece non riguardare l'oggetto preposizionale.

Anche in nederlandese e in tedesco lo status sintattico dell'oggetto preposizionale condiziona la sua posizione rispetto all'articolazione *Dato/Nuovo*.

L'altra costante che ci proponevamo di verificare era la complessità dei costituenti che tende a spostare il costituente più complesso verso la fine della frase.

¹⁹ Nell'esaminare la posizione dei costituenti avverbiali abbiamo preso in considerazione solo quelli il cui status sintattico non è controverso. Per questa ragione abbiamo tralasciato la posizione reciproca dei temporali e dei locativi, come pure la posizione di un avverbiale subject-oriented rispetto ad un avverbiale modale o evaluativo.

Dagli esempi presi in considerazione questo fattore appare presente senza tuttavia prevalere sull'articolazione *Dato/Nuovo*.

Ai fini didattici si può quindi partire dall'articolazione *Dato/Nuovo* per spiegare le diverse posizioni dei costituenti oggetto e avverbiali nella frase dichiarativa semplice, anche se ovviamente bisogna tener conto delle loro proprietà categoriali, sintattiche, intonazionali e della loro complessità.

E. GINI - L. VERMEIRSCH

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Daněš F., *Papers on Functional Sentence Perspective*. The Hague, 1974.
- GUNDEL J. K., *Role of Topic and Comment in linguistic theory*, IULC (Indiana), 1977.
- HALLIDAY M. A. K., *Language structure and language function*, in LYONS J. (ed.), *New horizons in linguistics*, Harmondsworth, 1970.
- PER L'ITALIANO
- ANTINUCCI F. & CINQUE G., *Sull'ordine delle parole in italiano: l'emarginazione*, in « Studi di grammatica italiana », 6, Firenze, 1977, pp. 122-146.
- BERETTA M., *Fra linguistica e didattica dell'italiano; preposizioni e gruppi preposizionali*, in « Studi italiani di linguistica teorica ed applicata », 1974, pp. 293-367.
- CINQUE G., *Appropriateness conditions for the use of passives and impersonals in Italian*, in « Italian Linguistics » (1976), I, pp. 11-31.
- GIACALONE RAMAT A. & VILLA N., *Place adverbials in Italian*, in « Folia Linguistica » II (1977), pp. 145-161.
- GRUPPO DI PADOVA, *L'ordine dei sintagmi nella frase*, in *SLI: Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo*, Roma, 1974, pp. 147-161.
- LONZI L., *L'articolazione presupposizione-asserzione e l'ordine V-S in italiano*, in *SLI: Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporanea*, Roma, 1974, pp. 197-215.
- LEPSCHY A. & LEPSCHY G., *The Italian language today*, London, 1977.
- REGULA M. & JERNEJ J., *Grammatica italiana descrittiva*, Bern-München, 1965.

PER IL NEDERLANDESE

- BALK-SMIT DUYZENTKUNST F., *Het meewerkend voorwerp, een grammaticale vergissing*, in « Levende Talen » (1968), 243, pp. 5-12.
- BERG E., VAN DEN, *Fokus, presuppositie en NP preposing*, in « De nieuwe Taalgids » (1978), 3, pp. 212-222.
- BLOM A. & DAALDER S., *Syntaktische theorie en taalbeschrijving*, Muiderberg, 1977.
- BOOIJ G. E., *Zinsbepalingen in het Nederlands*, in « Spektator », 1974, pp. 619-646.
- DAALDER S. & BLOM A., *De structurele positie van reflexieve en reciproke pronomina*, in « Spektator » (1976) 5, pp. 397-414.
- DIK S. C., *Functional Grammar*, Amsterdam, 1978.
- HOEK, T. VAN DEN, *Woordvolgorde en constituenten-structuur*, in « Spektator » (1971), I, pp. 123-136.
- HOEKSTRA T., *De status en plaats van het indirect object*, in KOOIJ J. G. (ed.), *Aspekten van woordvolgorde in het Nederlands*, Leiden, 1978, pp. 40-69.
- JANSEN F., *Hoe krijgt een spreker zijn woorden op een rijtje? Taalgebruikaspecten van de «PP over V» constructie*, in KOOIJ J. G. (ed.), *Aspekten van woordvolgorde in het Nederlands*, Leiden, 1978, pp. 70-104.
- JANSSEN TH. A. J. M., *Hebben-constructies en indirect-object constructies*, Nijmegen, 1976.
- KOOIJ J. G., *Presuppositie, topic en de plaats van het indirect object*, in « Spektator » (1973), 2, pp. 261-269.
- KOOIJ J. G. & WIERS E., *Vooropplaatsing, verplaatsings-regels en de interne structuur van nominale groepen*, in KOOIJ J. G. (ed.), *Aspekten van woordvolgorde in het Nederlands*, Leiden, 1978, pp. 105-144.
- KOSTER J., *Het werkwoord als spiegelcentrum*, in « Spektator » (1974), 3, pp. 601-618.
- SALVERDA R., *Topic, Focus and preposing in Dutch declarative main clauses*, in VELDE M. v. d. & VANDEWEGHE (eds.), *Akten des 13. linguistischen Kolloquiums*, Band I. Tübingen, 1979, pp. 133-143.
- TOORN M. C. VAN DEN, *Enkele opmerkingen over het indirect object*, in « Levende Talen » (1971), pp. 32-41.
- VERHAGEN A., *Fokusbepalingen en grammaticale theorie*, in « Spektator » (1979), 8, pp. 372-402.
- VERHAGEN A., *Focus, core grammar and sentence adverbials in Dutch*, in VELDE M. v. d. & VANDEWEGHE (eds.), *Akten des 13. linguistischen Kolloquiums*, Band I, pp. 143-152. Tübingen, 1979, pp. 143-152.
- WIERS E. & NOORT, VAN M., *Woordvolgorde en bijwoordelijke bepalingen*, in « Glot » (1978). I, pp. 193-211.

PER IL TEDESCO

- BACH, E., *The order of elements in a transformational grammar of German*, in « Language » 38 (1962), pp. 263-269.
- ENGEL, U., « Syntax der deutschen Gegenwartssprache ». Berlin, 1977.
- HOLVER, U., « Probleme der Wortstellung », in: *Deutsch als Fremdsprache und neue Linguistik*. München, 1975.
- LANGENBRUCH, TH., « Lokaladverbien in der generativen Grammatik », in: *Drittes linguistisches Kolloquium ü. generative Grammatik*. Stuttgart, 1968, pp. 79-95.
- LANGENBRUCH, TH., « Studien zur Syntax und Semantik der Lokaladverbiale im Deutschen ». Diss. Hamburg, 1969.
- LENERZ, J., « Zur Abfolge nominaler Satzglieder im Deutschen ». Tübingen, 1977.
- REIS, MARGA, « Präsuppositionen und Syntax ». Tübingen, 1977.
- STEINITZ, R., « Adverbial-Syntax », in: *Studia Grammatica*, X, Berlin, 1969.

PROPAGANDA E STRUMENTI RETORICI
IN STIG DAGERMAN GIORNALISTA

Sullo sfondo della tormentata Svezia della seconda guerra mondiale si muove l'impegno giornalistico del giovane Stig Dagerman, più tardi brillante scrittore di foschi e asciutti romanzi esistenzialisti. Alla nota e celebrata attività narrativa si aggiunge quella sconosciuta ma non certo secondaria di giornalista militante, soprattutto per il giornale *Arbetaren*, foglio ufficiale del movimento anarchista svedese.

Questa prima fase prepara quindi l'acuto autore di *Ormen*, *De dömdas ö*, *Bränt barn* ecc.. Tramite la pratica giornalistica Dagerman affina ed afferma l'efficacia del suo intervento come intellettuale impegnato, gramscianamente organico.

Raccontare i fatti, anche senza accompagnare il racconto con un commento ideologico, non è mai un'operazione neutrale. Le amplificazioni, i silenzi, la disposizione stessa del resoconto rendono in ogni caso evidente un progetto di intervento sulle cose, dato il taglio che è necessariamente anche ideologico: tanto più vistosamente nel caso di un giornale fortemente politicizzato.

Ogni discorso, e a maggior ragione un discorso molto motivato pragmaticamente, è quindi un'operazione di propaganda; ma fino a che punto? O per meglio dire, è solo questo? Si scrive solo per convincere e quindi affermare il proprio universo o anche per sondare, ampliare, scoprire gli angoli, le ombre, gli spazi vuoti di questo universo, anche soltanto con le esigue forze della parola? Entro il sistema istituzionalizzato e normalizzato della lingua, quanto si e-

stende l'autonomia e la vitalità del singolo progetto di significazione?

Una vetusta ma viva disciplina ci offre strumenti per affrontare interrogativi: la retorica.

Ciò per due ragioni: 1) perché la retorica come arte del dire bene è deposito, arsenale di formule per una comunicazione economica ed efficace; 2) perché essa stessa è matrice dell'argomentazione, e dotata di un vero e proprio potere inventivo e letterario.

La retorica è fucina di codici, che tuttavia si muovono nel magma delle prassi esistenti, linguistiche, nucleari o estese che siano e con esse deve fare i conti. Il discorso può dunque affermare le proprie motivazioni ma anche rischiare, se filosoficamente sostenuto, di interrogare criticamente il suo rapporto con il patrimonio ideologico per ampliarlo, ridurlo o per modificarlo.

Nelle pagine seguenti si ripercorrerà dall'interno il processo di elaborazione, gradualmente più complesso, dell'argomentazione di Dagerman attraverso un impianto retorico sempre più perfezionato ed efficace.

2. Dagerman ed il suo corpus giornalistico.

2.1. Il problema più urgente è quello di sistemare una massa di quasi 200 articoli. Il taglio di questi è molto vario: cronache, articoli di fondo, lettere aperte. Ho deliberatamente tralasciato interventi anomali come le critiche ai film¹ e le poesie, i *Dagsedlar*, firmati con lo pseudonimo Oroll. Ho ritenuto infatti più proficuo limitare il campo dell'analisi agli interventi che offrirono una veduta d'insieme degli interessi molteplici del giornalista-militante.

Di tutto sembra comunque occuparsi il giovane anarchista entrato nell'autunno 1941 nella redazione di *Arbetaren* (= « il lavoratore ») come « allround journalist ». È

¹ Che pure sono state oggetto di un'analisi separata da parte di S. E. OLSEN, *Stig Dagerman, filmkritiker?*, « Filmrutan », I, 1967.

del 20 settembre 1941 il suo primo articolo firmato Stig H. Jansson. Caratteristica, questa del cambiare nome, che Dagerman manterrà anche in seguito.

Il lavoro in *Arbetaren* aumenterà man mano, e (soprattutto negli anni 1943-1945) Dagerman arriva ad intervenire più di una volta al giorno in rubriche curate personalmente: « Sådumt som är sagt », « Horisonten », « Muffo's äventyr ». Questa presenza quasi quotidiana facilita forse il seguire e l'individuare una coerenza strutturale in tutta la produzione.

È innanzitutto indispensabile organizzarne un censimento, anche se parziale, per individuare un minimo di tipologia testuale.

I primi criteri di sistemazione sono:

1) la rilevazione della struttura esteriore dell'articolo; la posizione nel giornale che determina la *mise en valeur* delle notizie e degli argomenti; il genere (cronaca, fondo ecc.) a cui l'articolo appartiene.

2) l'accostamento tematico o di motivi.

Dei 194 articoli considerati, ben 40 appartengono al genere della cronaca (*kåseri*), articoli di spalla lunghi per lo più una o due colonne, o anche di più come nella serie « Muffo's äventyr » (« Le avventure di Muffo »). Articoli per lo più di costume dove maggiormente si avverte lo sforzo espressivo che opera, a livello retorico, essenzialmente sul piano della metafora e dell'analogia.

Lo stesso avviene nei commenti sulla stampa quotidiana (*presskommentar*), ben 34, anch'essi articoli di spalla che nell'impalcatura del giornale hanno una funzione di alleggerimento. Sono articoli mai più lunghi di una colonna, talvolta molto meno: solo un breve commento, una segnalazione ironica, un inciso che segnala il limite dell'argomentazione considerata.

Sono 17 i resoconti: bilancio di un costante impegno militante e di intellettuale, articoli di notevole importanza lunghi diverse colonne e di taglio alto o centrale. Cinque invece i *réportages* e due soli gli articoli di fondo (*ledare*),

di solito in prima pagina o in evidenza sulla sesta (pagina riservata al movimento giovanile anarchico del quale Dagerman fu uno dei più fervidi rappresentanti). Uno solo l'articolo d'informazione (*nyhetsartikel*), genere forse poco congeniale a Dagerman che preferiva la comunicazione brillante e personale come testimoniano ben 93 articoli; per lo più raccolti in rubriche fisse come « Horisonten ». Articoli sui più svariati argomenti nella Svezia della « neutralità forzata »; articoli che possiamo considerare quasi di fondo, a non voler tener conto della sesta pagina sulla quale Dagerman interveniva quasi giornalmente.

2.2. Rimandando alla definizione già nota del contesto culturale e politico nel quale Dagerman opera, possiamo individuare un repertorio di motivi e di temi ricorrenti intorno ai quali egli organizza l'argomentazione. Motivi assai frequenti sembrano il giornale stesso, la guerra, l'anarchismo.

Arbetaren startar sin kultursida fjärran från alla illusioner men i vilket fall som helst med den förhoppningen att någon gång då och då kunna spräcka den vackert speglade ytan i groddammen med en lagom bitlysten sten².

La funzione del giornale come sede di un intervento articolato, dalle possibilità praticamente incalcolabili è argomento di continua riflessione in Dagerman e, direi, in tutta la redazione di *Arbetaren*.

La presenza di *Arbetaren* nella Svezia degli anni '40 è certamente una presenza qualificata in senso culturale ed attiva in quello politico (basti pensare che allora era un giornale quotidiano mentre oggi non esce che settimanalmente). Stampato in tirature che arrivavano fino a quin-

² « *Arbetaren* fa partire la sua pagina culturale lontano da tutte le illusioni ma in ogni caso con la speranza che qualche volta, di tanto in tanto, si possa fendere la bella e rifulgente superficie nello stagno delle rane con una pietra appropriatamente mordace ». *Om kultur* (Sulla cultura), 4-1-45, p. 6.

dicimila copie, era letto probabilmente da un numero molto maggiore di persone, come fa pensare la sua diffusione capillare nei circoli intellettuali e politici e negli ambienti operai dove erano presenti i membri della SDS, il sindacato centrale dei lavoratori anarchisti svedesi. Dagerman è consapevole quindi dell'opportunità offerta dallo strumento giornale per influenzare la formazione culturale e politica svedese e più volte focalizza l'attenzione su questo punto. Dieci gli articoli sui problemi del giornale *Arbetaren* e sui rapporti con gli altri giornali svedesi.

Tema per eccellenza è comunque la guerra che pervade gran parte della produzione giornalistica di Dagerman, e per uno specifico orientamento tematico, e anche per la violenza della sua indiretta presenza nella Svezia tra il 1940 ed il 1945. Anni nei quali la Germania si insedia nel nord Europa e mantiene la sua ferrea influenza anche sulla Svezia, che, pur rimanendo neutrale, è costretta a subire il ricatto nazista. La difficile opposizione, in quegli anni, al nazismo è il compito abbracciato da Dagerman in senso pieno. 32 gli articoli o comunque gli interventi con i quali egli si schiera dalla parte di un ragionato antifascismo.

Si veda per esempio quest'articolo del 14-6-44, dal titolo *Antigermanism* (« Antigermanismo »):

En uppmärksam iakttagare, ..., kan inte undgå att lägga märke till, att det här i landet börjar uppstå ett slags vulgär antityskhet, som i sina former inte så litet påminner om den sorgliga antisemitismen... Tvärtom är det nödvändighet, att den vulgära antigermanismen raskt opereras bort ur folksjälen. Den skulle komma att göra ofantlig skada i efterkrigstidens värld³.

³ « Un attento osservatore, ..., non può evitare di notare che nel paese comincia a sorgere una specie di volgare antigermanismo, che nelle sue forme ricorda non poco il triste antisemitismo, ... Invece è necessario che il volgare antigermanismo venga subito estirpato dall'animo della gente. Potrebbe causare enormi danni nel mondo del dopoguerra ».

Lo spirito anarchico in ogni caso non perde mai occasione per accendersi di fervore come in quest'altro articolo del 5-7-44, *Genom direkt aktion till - seger!* (« Con l'azione diretta verso la vittoria! »):

... Med generalstrejken som kampmedel har man öppnat krig mot tyskarna och de egna förrädarna och även om situationen i dag ännu inte helt överblickas står det klart för envar att Köpenhamns barrikader och Danmarks strejkande arbetare visat vägen för Europas frihetliga massor⁴.

Si introduce così il tema, perennemente in vista, dell'anarchismo e della militanza personale di S. Dagerman, anarchista dei più accesi. Sono 18 gli articoli che richiamano il tema dell'impegno politico, l'interesse primario di Dagerman almeno fino all'immediato dopoguerra⁵. Tra questi articoli troviamo resoconti, articoli di fondo importanti per il loro carattere di ufficialità, nei quali i toni personali vengono attenuati per lasciare spazio ai crismi ideologici di propaganda.

Un altro tema fondamentale è la cultura: 31 articoli sui problemi della cultura nelle scuole, dell'accessibilità della cultura ai giovani e agli operai, 16 commenti su serate culturali (occasioni alle quali Dagerman era sempre presente). Ci sono poi, con spazio minore, innumerevoli altri temi, come l'antimilitarismo e la religione, e diversi altri ancora, dettati anche da occasioni fortuite e particolari. Evidentemente Dagerman, nel giornale, doveva essere una specie di pedina libera che interveniva dove serviva.

⁴ « Con lo sciopero generale come strumento di lotta si è aperta la guerra ai tedeschi e ai propri traditori e anche se la situazione oggi non può essere completamente tenuta d'occhio, è chiaro per tutti che le barricate di Copenhagen e i lavoratori in sciopero della Danimarca hanno mostrato la via per le masse europee che vogliono la libertà ».

⁵ Per una più attenta disamina dell'attività politica e di intellettuale di S. Dagerman rimando alla biografia di O. LAGERKRANZ, *Stig Dagerman*, Stockholm, P. A. Norstedt, 1967.

3. *Il pubblico: le attese, i partecipanti all'azione di convincimento. Competenze specifiche.*

3.1. La prima difficoltà che si pone è quella di delineare un'immagine del pubblico o, meglio, la sua consistenza, la sua presenza nella genesi dell'atto comunicativo e nella produzione linguistica dell'argomentazione.

Assumo qui le ipotesi di studio di S. Schmidt in *Teoria del testo e pragmalinguistica*⁶ per il quale il terreno di pertinenza per l'analisi di un testo è anche e soprattutto quello pragmatico, in relazione cioè agli interpreti ed ai contesti d'uso. Perelman (1966) del resto dice che qualsiasi discorso argomentativo denota la presenza di un uditorio (pubblico di lettori in questo caso). Un articolo che sia organizzato intorno ad una volontà persuasiva e che vada oltre quella dimostrativa, come nel caso dei ragionamenti logici, si riferisce ad un pubblico più o meno vasto verso il quale la prova argomentativa è diretta.

Di qui la necessità di delineare la figura di questo pubblico, non tanto per individuarne qualità e quantità in senso stretto, ma per fissare in tal modo la sua presenza, come ipotesi, nella produzione e nella messa a punto del discorso. Eco (1980) parla chiaramente di presenza, nell'ambito di una strategia testuale, di un Lettore Modello, « il cui profilo intellettuale è determinato solo dal tipo di operazioni interpretative che si suppone (e si esige) che egli sappia compiere⁷. A parte il continuo riferimento alla 'enciclopedia', alla competenza comunicativa (Schmidt, 1976), insomma al repertorio linguistico e retorico del Destinatario, colui che argomenta deve considerare le coordinate spazio-temporali del contesto comunicativo, che è fatto anche del tempo e del luogo dell'operazione argomentativa. Il ruolo del pubblico è quindi un ruolo attivo

⁶ In *La linguistica testuale*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Milano, 1977.

⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1980, p. 61.

⁸ Per SCHMIDT, *op. cit.*, è la situazione complessa della comunicazione.

perché attiva l'immagine della situazione e delle figure dell'argomentazione. In altre parole attraverso il pubblico passa il progetto testuale dell'autore, anche negli aspetti puramente linguistici⁹.

Esiste un pubblico al quale Dagerman si rivolge direttamente, visibile soprattutto nei richiami (da militante anarchico ed intellettuale) ad una categoria o addirittura a una classe. Il giornale *Arbetaren* è d'altra parte dichiaratamente un giornale di parte, e quindi è usato soprattutto come spalto o tribuna.

Vi måste organisera oss i en organisation som obunden av partihänsyn vågar taga sig an vår sak! Vi måste organisera oss syndikalistiskt! Vi måste välja handlingens väg! Bröder, den vägen är vår! Oss alla unga, som längtar och strider, osos väntar handlingen, som kräver mer än mod!¹⁰

È chiaro in questo caso che è un pubblico di giovani quello al quale Dagerman si rivolge, un pubblico che gli interessa molto raggiungere e nel quale si sente profondamente integrato. Come nell'altro pubblico degli antifascisti:

Knytnäven hör liksom inte hemma i det demokratiska samhället, passar inte in i demokratins ram. Knytnäven och nävrätten tillhör ett annat system. Vi vet vilket... Dagens paroll för alla antifascister bör alltså vara denna: det stumma föraktet säger mera än den talande näven. Minns när du provoceras¹¹.

⁹ Mi riferisco a J. LOTMAN, *Il testo e la struttura del pubblico*, in *Testo e contesto, Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980, il quale parla del ricorso a « lingua per gli altri » o a « lingua per sé » a seconda dell'orientamento verso un determinato tipo di memoria del destinatario, ossia un determinato tipo di pubblico.

¹⁰ « Dobbiamo organizzarci in un'organizzazione che, libera da considerazioni di partito, osi assumere la nostra istanza! Dobbiamo organizzarci sindacalmente! Dobbiamo scegliere la via dell'azione! Fratelli, quella è la nostra via! Noi tutti giovani, che ardiamo e lottiamo, noi aspetta l'azione, che richiede più che coraggio! ». *Oss alla unga* (« Noi tutti giovani »), 3/6/42, p. 6.

¹¹ « Il pugno non appartiene in un certo senso alla società democratica, non si adatta alla cornice democratica. Il pugno ed

Sono, queste, frasi molto interessanti per il loro carattere propagandistico, quasi degli *slogans*, e quindi non lasciano dubbi circa le intenzioni che stanno alla base della loro formulazione. È perciò un pubblico determinato quello al quale Dagerman indirizza i suoi articoli-messaggi, pubblico che mi sembra ravvisabile in un contesto politico ben preciso e in cui Dagerman stesso si identifica (si veda l'uso del « noi »).

Il lavoro di persuasione rispetto a questo pubblico è perciò limitato, in quanto è un pubblico di per sé già disponibile all'argomentazione. La stessa struttura e le tecniche argomentative appaiono semplificate, o almeno più facilmente riconoscibili, dato che il punto di partenza è spostato in avanti. Dagerman può infatti permettersi di fare a meno di alcuni elementi ed espedienti preliminari per contare sull'accordo del pubblico.

L'*elocutio* è anche semplificata perché il linguaggio si avvale di formule ed anche di stereotipi usati come un codice all'interno di un gruppo o di una categoria riconoscibili. Il discorso parte con premesse condivise dai suoi lettori, e per categorie di fatti (la guerra, la censura del dissenso antifascista attuata dai socialdemocratici fino al '44) e per categorie di valori (« Vi måste välja handlingens väg », richiamo morale frequente che racchiude parzialmente anche il problema dei giovani, e quindi dei « quarantisti »¹², nei giorni della « neutralità forzata »).

il diritto del più forte appartengono ad un altro sistema. Sappiamo quale... La parola d'ordine del giorno per tutti gli antifascisti deve dunque essere questa: il disprezzo muto dice di più del pugno che parla. Ricordalo quando sei provocato ». *Dagens paroll till alla antifascister*, 8/7/42, p. 6.

¹² Il movimento dei « quarantisti » si sviluppò negli anni quaranta attorno alla rivista letteraria « 40-tal », edita da Bonniers dal 1944 al 1947, alla quale collaborarono scrittori ed intellettuali come E. Lindegren, K. Vennberg, lo stesso Dagerman che fu redattore per un breve periodo dal 1946 al 1947, L. Ahlin ed altri ancora. I « quarantisti » nacquero dalla crisi connessa alla seconda guerra mondiale ed espressero fino in fondo il pessimismo spirituale di quegli anni. In campo letterario costituirono un importante e

Spesso, proseguendo sempre sullo stesso piano, si notano articoli che non sono altro che dei veri e propri resoconti. Come qui, dove si riportano gli avvenimenti in un congresso del *Kvinnoförbund* (la lega femminile affiliata al movimento anarchista):

Motion nr I... gick ut på..., så följde en inledning av Lilly Stråhla och hon talade om...; ...så sjöng man till sist Internationalen...¹³.

La rigidità mi sembra qui motivata essenzialmente da due criteri. Innanzitutto da un criterio ideologico, che è quello di usare delle forme ordinate in uno schema tipico di linguaggio usato in quel determinato ambiente, recepibile da quel determinato pubblico e cioè da simpatizzanti intorno all'area anarchica. Inoltre, da un criterio di immediatezza: la decifrazione del messaggio deve essere rapida ed inequivocabile, non lasciare cioè adito a dubbi, il messaggio si limita conseguentemente (o almeno vi si polarizza intorno) all'uso di determinate forme e figure linguistiche, ad un arsenale retorico elementare.

3.2. La ricerca implicita del pubblico da parte di Dagerman è però assai più complessa. Come effetto del suo lavoro di intellettuale oltre che di quello di politico e di giornalista, vi è un interessamento ai temi più vari del suo tempo. Su questi temi i suoi articoli si propongono di ricercare un pubblico assai più ampio. L'organizzazione del discorso è più elaborata del necessario e si nota anche la sovrapposizione di interessi diversi. Non sempre è possibile contare su un pubblico che condivida appieno le promesse

qualificato nucleo di innovatori e sperimentatori sia in poesia che in prosa. Cfr. M. GABRIELI, *Le letterature della Scandinavia*, Firenze, 1969.

¹³ «La mozione nr I... fu presentata; seguì un'introduzione di Lilly Stråhla che parlò di...; quindi si cantò alla fine l'Internazionale...». *Kvinnoförbundets 3:je kongress fattar viktiga beslut* («Il terzo congresso della Lega femminile assume importanti decisioni»), 5/6/44, p. 6.

[10]

se e anticipi le conclusioni, come avviene nel caso di taluni resoconti. È anche necessario cercare, del pubblico, faticosamente l'adesione, e parte del lavoro è dedicata proprio a questo scopo.

È difficile definire dall'interno il pubblico determinato al quale Dagerman si rivolge. In campo retorico esistono due uditori limite: quello costituito da una sola persona e quello universale. In linea di massima è possibile ritrovare la presenza di questi due uditori nel complesso della produzione giornalistica di Dagerman.

Nell'articolo *Kulturönskingar 1945* («Auguri culturali 1945») del 19-1-1945, Dagerman risponde politicamente al suo compagno di partito E. Lundkvist:

Kamrat!... I ditt inlägg berör du ett flertal viktiga problemställningar viktigast kanske radicalismens problem som har berörts på den här sidan... Aktivisering av den ekonomiska kampen heter Ditt recept: jag undrar om inte en syntes av en aktiviserad ekonomisk kulturkamp skulle vara en hållbarare, jag kanske den enda hållbara, lösningen¹⁴.

È un discorso, questo, rivolto ad una persona determinata, alla stregua di quegli articoli che appaiono spesso sui giornali sotto forma di lettera aperta nelle cosiddette «tribune libere», e che danno adito ad un avvicinarsi di interventi e di contro-interventi, botta e risposta, che danno perfino respiro al giornale e più possibilità di allargare i temi e i circoli del dibattito¹⁵.

Evidente è comunque l'intenzione, e per la problematica trattata e per le proposizioni risolutive finali, di rag-

¹⁴ «Compagno!... Nella tua osservazione tu tocchi una quantità di importanti problemi, fra cui forse il più importante è il problema del radicalismo, che è stato trattato recentemente su questa pagina... Attivizzazione della lotta economica, è la tua ricetta: io mi domando se una sintesi della lotta economica attivizzata e di una attivizzata lotta culturale non possa costituire una solida, si forse l'unica, solida soluzione».

¹⁵ P. MURIALDI, *Come si legge un giornale*, Bari, Laterza, 1971, pp. 94-5.

[11]

giungere un pubblico più ampio di quello costituito dal singolo destinatario.

Nell'articolo *Änglar över landet* (« Angeli nel cielo del paese ») del 8-7-42, Dagerman adotta una soluzione che forse aiuta a capire il problema:

Käre svensk, hur kan man vara så korkad? Kan du inte förstå att även änglavärlden har utvecklats sedan patriarken Abrahams tid? Tvivlar du ändå kan jag bara rekommendera en hänvändelse till herr statsminister — ithy att han ser en ängel bak varje molntapp och hör fridbasuners stämma, där andra hör stridstrumpeter¹⁶.

Il singolo « svedese » immaginato per destinatario dell'articolo, si allarga fino a comprendere tutti gli svedesi.

È questo in effetti il pubblico che la maggior parte degli interventi giornalistici cerca di raggiungere; cosa senz'altro evidente se consideriamo la sede di questi interventi, e cioè una stampa di opposizione che si preoccupa di informare in modo diverso, antitetico rispetto a quello « ufficiale ».

Settori di pubblico sempre più ampi vengono quindi ad essere il soggetto di riferimento degli articoli di Dagerman. Il discorso perde parte del suo valore propagandistico, senza peraltro rinunciare alla ricerca dell'adesione ai valori che esalta. È uno sfondo a cui bisogna sempre rapportarsi, quello di un Dagerman profondamente calato nella scena politica svedese con i suoi ideali e le sue analisi¹⁷.

¹⁶ « Caro svedese, come si può essere così limitati? Non capisci che anche il mondo degli angeli si è sviluppato fin dal tempo del patriarca Abramo? Se nutri ancora dubbi, posso solo raccomandare una preghiera al signor primo ministro — dal momento che egli vede un angelo dietro ogni ciuffo di nuvole e sente la voce dei tromboni della libertà quando gli altri odono trombe di guerra ».

In retorica questa operazione è identificata come apostrofe, ed in particolare come allocuzione, rivolta al lettore e che ne attualizza la situazione.

¹⁷ Il discorso mi pare che si muova entro due limiti intenzionali, due volontà probabilmente, che sono quella euristica e quella eristica. Da una parte Dagerman (ma credo sia questo il caso di

In retorica un genere molto importante, quello epidittico, viene definito da Perelman come quel « genere oratorio che, ..., richiama una processione piuttosto che una lotta, farà sì che esso sia praticato preferibilmente da quanti in una società difendono i valori tradizionali, i valori ammessi, che sono oggetto dell'educazione, e non i valori rivoluzionari, che sono oggetto dell'educazione, e non i valori rivoluzionari, i valori che suscitano polemiche e controversie »¹⁸.

Basta scorrere le prime righe di un articolo su *Arbetaren* per scoprire l'esatto opposto. In vari momenti, che in effetti corrispondono ai momenti determinati dagli interessi complessivi del giornale stesso, lo spunto ironico, la battuta, il breve trafiletto di commento offrono l'aggancio più immediato per la messa in discussione di valori, principi, istituzioni. Nell'articolo *Rekord och politik* (« Primato e politica ») del 12-11-44, Dagerman commenta a proposito di avvenimenti interni:

... Socialdemokratisk valparoll: Skapa verklig frihet för alla i vårt land! statade på första sidan. Men socialdemokratiska partiet kanske inte tävlar i den grenen... I fortsättning, d.v.s. efter valen, kan man alltså förutsätta, att arbetare som inte är organiserade in LO har full frihet att söka arbete var de vill¹⁹.

L'argomentazione non è priva qui di sapore declamatorio e di aspetti verbali violenti.

gran parte delle argomentazioni) si sforza di considerare il pubblico, astratto o concreto che sia, quale incarnazione dell'uditorio universale, dall'altra si propone di dominare l'avversario, il pubblico o più specificamente un determinato settore di esso.

¹⁸ CHAÏM PERELMAN - LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, Vol. I, p. 54.

¹⁹ « ... La parola d'ordine socialdemocratica: assicurare realmente a tutti la libertà nel nostro paese! affermava sulla prima pagina. Ma il partito socialdemocratico probabilmente non è forte in quel ramo... In seguito, cioè dopo le elezioni si può dunque prevedere che il lavoratore che non è organizzato nell'LO (Landsförening Organisation = sindacato socialdemocratico) ha piena libertà di cercare lavoro dove vuole ».

È quindi possibile ricostruire un interesse di Dagerman all'estensione del suo pubblico che rimane un pubblico concreto, certamente non convenzionale ma individuale nell'ambito di un determinato contesto. L'argomentazione non è priva di preoccupazioni di ordine pratico. Si pone, al contrario, come impegno intellettuale al fine di intervenire sulla coscienza del pubblico con un preciso progetto.

... Ogni testo (...) contiene quella che possiamo chiamare immagine del pubblico. Essa agisce attivamente sul pubblico reale diventando per lui un codice normativo, che si impone alla sua coscienza. Trasferendosi dall'ambito del testo alla sfera del comportamento reale, questo codice diventa norma dell'idea che il pubblico ha di sé²⁰.

L'apostrofe, l'allocuzione, e in genere il modo stesso di costruire l'articolo anche senza questi espedienti retorici diretti, agiscono, in misura chiaramente variabile, sul pubblico. Gli impongono delle scelte, che saranno più immediate forse per chi si riconosce nel modo di pensare di chi scrive, ma che comunque agiranno sulla coscienza collettiva ed individuale.

4. La sequenza nell'argomentazione.

4.1. Anche nel corpo dell'articolo si può studiare la presenza di una scelta retorica, specialmente per quanto riguarda la struttura interna, paradigmatica, delle parti che compongono la sequenza argomentativa.

La divisione del discorso in più parti²¹ è una scelta inevitabile qualora sia necessario un ordine per una maggiore comprensibilità. Non è certo necessario che questa

²⁰ J. LOTMAN, *op. cit.*, p. 191.

²¹ È questo il campo della « dispositio interna », H. Lausberg, *op. cit.*, pp. 41-48, e cioè della « divisione interna di un insieme dato come già predisposto nell'immaginazione ».

successione ordinata debba essere individuata consciamente dal pubblico; chi argomenta può nascondere e scambiare la successione delle parti, purché il fine (la persuasione) sia ottenuto.

L'articolazione del discorso copre di solito quattro fasi: l'esordio, la relazione dei fatti (*narratio*), il resoconto delle prove su quei fatti (*confirmatio*), l'epilogo. Sovente vi sono dei salti o delle vere e proprie elisioni di una o più di una di queste parti. È ovvio che ad esempio, secondo la situazione o anche il tipo di argomentazione, si possa dimostrare inutile una descrizione dei fatti o la loro verifica; come quando si argomenta in modo fortemente partigiano e violento, senza permettere che si prenda in considerazione altro che la propria relazione dei fatti o, addirittura, il proprio commento e la propria valutazione.

Nell'articolo *Individualismen under debatt*, ad esempio, Dagerman interviene direttamente con il resoconto dei fatti, ponendo così su un piano di immediatezza la questione:

Den bolsjevickiska inställningen till individualismen illustrades på ett rätt groteskt sätt i en spansk, kommunist monolog, återgiven ur André Malraux Spaniebok i ett fjolårsnummer av Ny Dag. Förf. låter där en kommunist avge något slags programförklaring i ungefär följande ordalag: Att vara kommunist, det betyder att vilja göra någonting, att vara anarkist, det betyder att vilja vara någonting²².

La presentazione dei fatti è indubbiamente partigiana (*ungefär* sta ad indicare il riassunto, ma anche una

²² « Il parere dei bolscevichi sull'individualismo venne illustrato in modo davvero grottesco in un monologo comunista spagnolo ripreso dal libro sulla Spagna di André Malraux in un numero dell'anno scorso di *Ny Dag* (= giornale del partito comunista svedese, allora stalinista). Lo scrittore fa esporre lì da un comunista una specie di chiarimento programmatico all'incirca in questi termini: Essere comunisti significa voler fare qualcosa, essere anarchisti vuol dire voler essere qualcosa ». *Dibattito sull'individualismo*, 13/2/45, p. 6.

scelta di presentazione riduttiva. La *narratio* è viziata per l'inserimento immediato della *probatio*, che introduce gli argomenti della propria parte. La sezione informativa viene in seguito elaborata con l'aiuto degli strumenti specifici della rappresentazione oratoria, in modo da limitare a priori la validità dell'argomentazione avversaria:

Medan kommunisten flänger omkring och jagar efter tillfället att handla i likhet med den berömde scouten vandrar anarkisten sålunda omkring med lätt fjädrande gång och en röd näsduk kokett nerstucken i bröstfickan — hos de bolsjevikiska karikatyrteckerna²³.

L'argomentazione si avvale infine della *refutatio*²⁴; Dagerman si rivolge aspramente contro il punto di vista del giornalista citato:

I verkligheten vet vi ju att de spanska anarkisterna, anarkosyndakalisterna, byggde upp en mäktig kollektiv rörelse som under spanska kriget betryggade försörjningen vid t.e. den aragonesiska fronten. Om « de som ville göra någonting arbetat lika effektivt hade utgången måhända blivit en annan²⁵.

Spesso la descrizione dei fatti si rivela superflua, come negli articoli di commento della serie *Så dumt som är sagt* (Sciocco come lo si dice). Dagerman si limita qui ad alcune considerazioni fortemente ironiche su articoli, o sezioni di articoli, della stampa svedese. Dopo la citazio-

²³ « Mentre il comunista corre in giro come un pazzo cercando l'occasione per agire alla stregua del celebre scout, l'anarchista si aggira con andatura leggermente ondeggiante ed un fazzoletto rosso ficcato in modo civettuolo nella tasca della giacca — secondo i caricaturisti bolscevichi ».

²⁴ H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 43.

²⁵ « In realtà sappiamo bene che gli anarchisti spagnoli, gli anarcosindacalisti, costruirono un forte movimento collettivo che durante la guerra spagnola assicurò il rifornimento, ad esempio, del fronte aragonese. Se « quelli che volevano fare qualcosa » avessero lavorato altrettanto, forse la fine avrebbe potuto essere un'altra ».

ne e l'illustrazione di un frammento di articolo apparso su *Aftonbladet* (un quotidiano sul quale si esaltava il paternalismo dei datori di lavoro), Dagerman risponde:

Det börjar bli idilliskt i folkhemmet. Patronerna öppnar salongerna för sina statare och patronen, som det talas om i citerade brev från en statarhustru, är så human att han bygger « ett alldeles nytt hus med värmeledning, vatten och avlopp », därför att det gamla var svåreladat... Statarelandet är avskaffat. Ja, i *Aftonbladet*²⁶.

In genere comunque Dagerman segue l'ordine convenzionale senza però limiti rigidi. L'esordio del discorso consiste non di rado in digressioni ironiche e metaforiche sviluppate da citazioni o spunti storici:

Hoppfull håg och fantasi, krävde som bekant redan Dexippos åt släktet...²⁷.

L'articolo continua con l'argomentazione per analogia²⁸, che confronta gli elementi del tema e del foro:

Det var visserligen atenarna som avsågs, men Berlin har ju inte för övrigt kallats Aten vid Spree. Nu torde staden för övrigt mer än någonsin göra skäl för benämningen²⁹.

²⁶ « Le cose cominciano ad andare in modo idillico nella casa del popolo. I padroni aprono i salotti per i loro braccianti ed il padrone, come si racconta nella lettera citata a firma della moglie di un contadino, è tanto umano da costruire 'una casa completamente nuova con riscaldamento centrale, acqua e fogna », perché la vecchia era mal riscaldata... Il paese del bracciantato è abolito. Certo, su *Aftonbladet* ». *Sciocco come lo si dice*, 21/2/44, p. 5.

²⁷ « Spirito di speranza e fantasia esigeva come è noto Dexippo dai parenti ». *Hoppfull håg och fantasi* (« Spirito speranzoso e fantasia »), 31/7/44, p. 6.

²⁸ CH. PERELMAN, *op. cit.*, pp. 392-420.

²⁹ « Certo, lui si indirizzava agli ateniesi, ma non per niente Berlino è stata chiamata l'Atene della Spree. Del resto ora la città dovrebbe più che mai giustificare il suo appellativo ».

4.2. Per quanto riguarda il complesso sistema degli specifici argomenti retorici, mi sembra utile qui delineare alcuni aspetti ricorrenti che determinano una rete essenziale di formule e che funzionano, per così dire, da costanti caratteristiche e quindi come fattori di stile.

Innanzitutto l'uso dei titoli. Il titolo è senz'altro nell'impalcatura discorsiva dell'intero articolo un elemento fondamentale; è chiaramente il primo ad essere notato e gli riservano in generale un'attenzione speciale sia il formulatore (che deve assicurarsi che il lettore prosegua a leggere) sia lo stesso lettore (stimolato dal titolo nelle sue aspettative ed impegnato nella decodificazione della frase o delle parole — a volte volutamente enigmatiche — che lo costituiscono). Il titolo serve, ovviamente, a proporre un argomento ed è ad esso intimamente legato per vie dirette o per vie di paradosso. Dirige l'attenzione e delimita in un certo senso il possibile campo tematico che il lettore ipotizza³⁰. Dovrebbe quindi concentrare ed attualizzare i concetti espressi, rendere esplicita la semantica del testo. Dovrebbe, perché (come si vedrà), Dagerman segue poco questa tendenza e ne preferisce altre, al polo opposto, ma sicuramente valide ed efficaci.

I miei esempi di intestazione sono riferiti per lo più ad articoli di fondo e di cronaca. Si veda un titolo come *Kritik mot kritik i klubb Häggqvist* (« Critica contro critica al club Häggqvist », 22-11-44) applicato al resoconto di una delle tante serate letterarie a cui, tra l'altro, Dagerman interviene con puntualità. L'attesa del lettore seleziona immediatamente il tema possibile dell'articolo, perché individua il contesto sia spazialmente sia culturalmente: deve trattarsi di un luogo di discussione di politica o di cultura dato che vi esercitano più tipi di critica. La proposizione — *mot* — crea scissioni o opposizioni fra quelle

³⁰ Per un approfondimento sul possibile carattere dell'intestazione: G. C. ROSCIONI, *Raymond Roussel e la pseudo-bibliografia*, in *Studi di lingua e letteratura francese*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1979.

due o più critiche, ma ribadisce anche l'omogeneità del contesto. A volte l'intestazione è generica, come è nella tradizione del saggio, ed ottenuta tramite la classica preposizione d'argomento: *Om kultur* (« Sulla cultura », 17-11-44); *Om konsten att läsa* (« Sull'arte di leggere », 27-2-45); *Apropå en appel* (« A proposito di un appello », 26-4-45). Spesso costituisce il titolo un'interrogazione, che può porre o non porre un'alternativa: *Riksteater eller ej?* (« Teatro nazionale o no? », 17-11-44). O che mette in dubbio un'affermazione precedente: *Socialiserad bokhandel?* (« Libreria socializzata? », 25-9-45); *Nordens unga författare i gemensam organisation?* (« I giovani scrittori nordici in un'organizzazione comune? », 2-8-45); *Litterär överproduktion?* (« Eccesso di produzione letteraria? », 16-3-45) ecc. Con l'interrogativo, l'autore prende le distanze da quella conclusione, oppure segnala la possibilità di contrastarla. Altre volte attraverso una modalità ingiuntiva³¹ una semplice proposizione acquista vigore ed absolutezza: *System Bona bör utstrangeras* (« Il sistema Bona deve essere scartato », 9-8-44); *Genom direkt aktion till - seger!* (« Con l'azione diretta fino alla vittoria! », 5-7-44). Questa modalità è raramente adottata nell'intestazione, ma largamente usata nel corpo dell'argomentazione.

Buona parte dei titoli adottati rivelano criteri formulativi davvero semplici, dichiarazioni tematiche, di principi o di programmi: *Svensk dikt debatteras* (« La poesia svedese viene discussa », 6-3-43). *Argument mot värntjänst* (« Argomenti contro il servizio militare », 7-4-45); *Politisk filmcensur* (« Censura politica sui film », 12-5-45).

È questa una caratteristica soprattutto degli articoli di cronaca o di fondo, che offrono per la verità ben poche possibilità di digressioni. Viene così anticipata la struttura ipotattica dell'argomentazione, che impone al lettore l'obbligo di scoprire alcune relazioni e su queste pronunciarsi, o almeno prendere parte.

Resta da analizzare ancora un fatto di grande interesse,

³¹ CH. PERELMAN, *op. cit.*, pp. 167-8.

anche dal semplice punto di vista del lettore, il modo, cioè, in cui il titolo attualizza il *topic*³².

Nel titolo appare un progetto letterario, perché si rompe l'equilibrio sintattico peculiare del codice (a scopi di sorpresa e di ambiguità), e a volte anche l'equilibrio del sottocodice offerto dal testo. Anche considerandolo sotto l'aspetto pragmatico, e cioè della sua relazione con il pubblico, il titolo è un intervento a sé. È un'operazione sempre rischiosa, perché si può perdere il lettore non abituato al gioco delle metonimie o della simultaneità. Ma lo si può anche incuriosire, affascinare, suggestionare, prepararlo quindi all'operazione retorica in cui sta per entrare. Il passo dalla curiosità al convenire sulle tesi dell'argomentazione è per lo meno accorciato³³.

Plaster på såren (« Cerotti sulle ferite », 7-8-44), è il titolo metaforico che allude alle sciagurate vicende belliche della Germania di Hitler sul finire della guerra, e al tentativo dei gerarchi nazisti di nascondere le sconfitte e la verità sull'immane catastrofe. Il « cerotto », palesemente inadeguato alle « ferite » da coprire, rappresenta i discorsi, le manifestazioni ideologiche di chi ancora esalta le grandezze del Reich, nonostante tutto. Senza spostarci troppo come tematica, ecco un altro titolo che offre al lettore incuriosito un semplice gioco di parole che rende nuova e densa la riflessione anche su fenomeni molto conosciuti.

Kniven på strupen (« La lama alla gola », 2-8-44), è l'intestazione di un articolo sulla sorte sfortunata dei soldati tedeschi in guerra. La comprensione da parte del lettore è ottenuta in un primo momento mediante il riconoscimento del luogo comune metaforico, usato generalmente con connotazione di « pericolo », « dramma ». L'attualizzazione si ottiene con la cooperazione del testo, che induce a selezionare (dopo aver percorso tutti i possibili itinerari

³² « Quello cioè di cui si sta parlando »; U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1980, p. 87.

³³ Perelman e Olbrechts-Tyteca parlano, in questo caso, di complicità del lettore.

semantici) e a « magnificare »³⁴ il solo indirizzo compatibile con il tema dell'articolo: quello più letterale e agghiacciante.

Efterkrigsturism (« Turismo del dopoguerra », 15-3-45); *Hoppfull håg och fantasi* (« Spirito di speranza e fantasia », 31-7-44), ed altri titoli ancora condotti su questo tono, si riconducono gran parte al procedimento retorico dell'ironia o antifrasi, che « consiste nel far capire altra cosa da quella che si dice ». Salvo poi, nel corso dell'articolo, a rendere esplicita la connotazione, a riprendere la frase per spiegarne il senso specifico, ad utilizzarla in apertura o in chiusura come elemento dell'esordio o dell'epilogo: « Hoppfull håg och fantasi, krävde som bekant redan... ». Talvolta ritroviamo la frase che costituisce il titolo nella sfera dell'argomentazione come elemento della *probatio*: « Efter er, herr doktor, sa han, men det gjorde han visst i Polen också... » (*Efter er, herr doktor* « Dopo di lei dottore », 6-8-45).

5. Il ridicolo.

5.1. Il ridicolo³⁵ è una delle tecniche dell'*ornatus*, che provoca lo straniamento intellettuale con paradossi e arguzie. Chi legge gli articoli di Dagerman è un lettore impegnato continuamente in un lavoro di decifrazione e di collegamento tra il paradosso ed il significato sottinteso, a districarsi tra le costruzioni sottili ed i riferimenti alla vita reale³⁶.

La serie *Muffo's äventyr* (« Le avventure di Muffo »), composta di sette articoli dal 28-7-43 al 30-9-43, è piena di queste sottigliezze ironiche. I soggetti sono fatti del mon-

³⁴ H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 236.

³⁵ Per Cicerone è il « genera ridiculi » ossia « arguzie e facezie » che spesso nascono dalla spontaneità e dall'improvvisazione e che hanno sicura cittadinanza in retorica.

³⁶ La messa in ridicolo segnala il valore relativo e discutibile delle opinioni sostenute, la presa di distanza dell'autore.

do politico ed avvenimenti anche delicati, trattati allegoricamente con personaggi fantasiosi. Nell'articolo *Muffo möter en kommunist*, S. Dagerman così ironizza sul dogmatismo attribuito convenzionalmente ai comunisti:

Vad i alla världen, sa Muffo, kan detta betyda? Varför snurrar du? Det kan aldrig vara bra för hjärnan. Det måste gå runt i ditt stackars huvud. — Hjärna, sade mannen föraktsfullt, vem har plats för sånt. Du tycks vara insnärjd i trotskistiska lögnen, kamrat. Du förstår, kamrat, jag ligger i träning, det gäller att snurra på, om jag skall ha någon chans... att bli redaktör för vårt organ, förstås. Vårt parti behöver funktionärer som förstår konsten att rotera — ju snabbare desto bättre³⁷.

Questa costruzione allegorica trova il suo successo nell'apporto dell'ironia, che è ironia retorica. Ha cioè lo scopo di far leggere il testo in senso contrario a quello evidente, così come vanno cambiati di segno i personaggi che prendono parte al dialogo. Dagerman, che già si è nascosto sotto lo pseudonimo *Muffo*, affida a questo personaggio anonimo il compito di proseguire nell'azione al suo posto. Attua quindi la *sermocinatio*. L'articolo continua:

«Program, nu hånskrattade kommunisten så att trafiken avstannade i hela två minuter i tron att det var flyglarm, program! Vad tror du program är till för, kamrat, om inte för att byta. Tänk på Radiotjänst, de byter program en gång om dan. Skulle då vi inte få byta en gång om vecka? Tiden kräver rotation, tiden kräver ombyte. Tiden kräver...». Här räckte inte rösten till³⁸.

³⁷ «Che diavolo significa ciò? Perché giri come una trottola? Non ti deve far certo bene al cervello. Ti deve girare tutta la testa. — Il cervello, disse l'uomo con fare sprezzante, chi ha posto per il cervello. Penso che tu ti sia fatto abbindolare dalle menzogne trotskiste, compagno. Tu capisci compagno, io mi esercito, devo farlo se voglio avere qualche possibilità... per diventare redattore del nostro giornale, capisci? roteare, sì, quanto più veloce tanto meglio». *Muffo incontra un comunista*, 4/8/43, pp. 6-7.

³⁸ «Programma, rise poi con ironia il comunista in modo che il traffico si fermò per due minuti credendo che si trattasse di un

Da notare l'uso di formulazioni volutamente esagerate: («så att trafiken avstannade i hela två minuter i tron att det var flyglarm...»), un semplice ma efficace ampliamento orizzontale dell'espressione con il quale si raggiunge anche un certo effetto surreale.

L'ultimo, finale paradosso, sempre condotto sul filo dello scherno, si carica anche di uno sforzo dissociativo:

Logik, skändliga, omarxistiska propagandafras, hör på fader Stalin och pappa Marx, där får du höra sanningen, den fria ologiska sanningen³⁹.

«Den fria ologiska sanningen» («la verità illogica») è un ossimoro: un'espressione paradossale che viene attuata collegando tra loro parole che sembrano escludersi a vicenda.

5.2. Notevole, in parte della produzione giornalistica di Dagerman, proprio questa continua provocazione fondata su un repertorio di figure retoriche semplice, ma usato abilmente. L'ironia contrasta in modo visibile con l'altro aspetto evidente di questi testi: l'irrigidimento, la liturgia retorica che è alla base dell'argomentazione propagandistica. È un problema che prenderà corpo nel Dagerman del dopoguerra. Allora, superati certi caratteri giovanilistici e calatosi più a fondo nella realtà intellettuale, Dagerman, a partire dagli articoli su *40-tal*, affronta nuovi fermenti culturali. Si lascia mettere in crisi di identità dalla frattura che si allarga tra il bisogno di sviluppare interessi nuovi e la grossa esperienza politica che lo aveva as-

allarme aereo, programma! A cosa credi che serva un programma, compagno, se non per essere cambiato. Pensa a Radiotjänst, loro cambiano programma una volta al giorno. Perché non potremmo cambiare una volta la settimana? I tempi richiedono cambiamenti, rotazioni. I tempi richiedono... e qui la voce non gli bastò più». ³⁹ «Logica, frase di propaganda antimarxista e infame, ascolta padre Stalin e papà Marx, e allora potrai ascoltare la verità, la libera, illogica verità».

Litteraturtolkninger 1979. Bibliotekscentralens Forlag, Ballerup 1980. 323 sider. D. kr. 930, —.

Situationen er formentlig genkendelig: en låner, der har haft f. eks. Per Højholts digtsamling *Poetens hoved* med sig hjemme, henvender sig til sin folkebibliotekar med spørgsmålet, om der er skrevet noget om digtet «Le Tombeau d'Orphée». Er bibliotekaren tilforn blevet låneren svar skyldig, kan han nu nonchalant gribe ud efter kataloget *Litteraturtolkninger 1979*, som man formedelst kr. 930 har ladet anskaffe og placere inden for hans rækkevidde, og slå op under «HØJHOLT, PER: Le Tombeau d'Orphée» (s. 144, sp. 1). Få øjeblikke efter kan låneren bevæbnet med et par tidsskriftbind begive sig hjemefter for i læselampens skær at fordybe sig i, hvad Finn Stein Larsen og Vagn Thule har at sige om Højholts digt.

Kataloget er kommet i stand på den måde, at Gentofte kommunebibliotek har stillet sit tolkningskartotek til rådighed som manuskript. Dette fremgår af det iøvrigt ikke meget sigende forord, — med tilføjelse af, at registranten primært er «udarbejdet med henblik på udnyttelse af de bøger og tidsskriftrækker, biblioteket selv råder over». Men hvad mon man har gjort for at gardere sig imod, at tilfældige huller i Gentofte kommunebiblioteks bog- og tidsskriftbestand ikke repeterer sig på tryk? I det hele taget ville det have været rart, om nævnelser af, at kataloget ikke gør krav på at være komplet, var blevet suppleret med et par antydninger om, hvor stor dækningsprocenten kan formodes at være. Eller endnu bedre: tidsskriftrækker — og bøger, som der oftere refereres til — kunne have været fortegnet alfabetisk forrest i kataloget. Den plads, som det ville kræve, kunne man til en rigelighed have fået igen, om man havde betjent sig af et forkortelsessystem ved registreringen af de enkelte tolkninger i de pågældende tidsskrifter og bøger.

Kataloget er ordnet alfabetisk efter forfatteren til det tolkede værk. Anonymer indgår i samme alfabet under titlen («KORMAKS SAGA», «RAPPORT FRA EN KAFFEKLUB», «RIBOLD OG GULDBORG», osv.). Der findes også enkelte emneindgange (forordets eksempel, «TOVEVISERNE», ses ikke at være benyttet, — derimod forekommer f. eks. «HAIKU-DIGTE», «SAGAER» og «SKJOLDUNGSAGN»). Der henvises ikke blot til tolkninger af danske forfatteres værker, men også af udenlandske forfatteres, — men her gælder det naturligvis, at

dækningsgraden aftager, jo længere man fjerner sig fra kendte strande. Goethe-tolkningerne i Gentofte kommunebibliotek rækker til 7 spalter, og Thomas Mann får 6, mens Shakespeare må nøjes med 4. Den forfatter, der optager mest plads i kataloget, er forresten udlændingen Henrik Ibsen (s. 145-54), — men netop her får man en anelse om tilfældighedernes spil, idet f. eks. Fritz Pauls antologi over centrale bidrag til Ibsen-forskningen, udkommet i 1977, ikke figurerer, selvom den rummer adskillige værkanalyser. Til gengæld vidner en række henvisninger (bl. a. 3 under Andreas Gryphius) om, at Gentofte kommunebibliotek er i besiddelse af Benno von Wieses forskningsantologi i to bind, *Die deutsche Lyrik*, 1959.

Man kan diskutere rimeligheden af at medtage tolkninger af udenlandske forfatters værker, når det alligevel bliver så forholdsvist tilfældigt, hvor dækningen kommer til at række ud over, hvad der er fremkommet i danske bøger og tidsskrifter. Alligevel er det nok ganske praktisk, at man kan gå til et og samme katalog og få besked både om, hvilke Højholt-tolkninger der findes, og om, hvilke Shakespeare-tolkninger der er rimeligt tilgængelige for «almindelige» læsere. Personligt ville jeg nok have foretrukket, om tolkningerne af udenlandske værker var blevet holdt udenfor, evt. samlet i en bog for sig, — og om man så i stedet havde satset kraftigere på at opnå en meget høj dækningsgrad for danske værkers vedkommende, samt en større overskuelighed i det typografiske.

Lad mig til illustration af brugeligheden tage et konkret eksempel. Tom Kristensen har skrevet et digt, der hedder «Drengen med Æblet». Vil man have at vide, hvad kyndige folk har skrevet om det, må man slå op under «KRISTENSEN, TOM: Drengen med Æblet». Kataloget henviser til 4 tolkninger af digtet. Så vidt, så godt! Ordningen af de 4 henvisninger frembyder dog et problem. Mogens Bjerring Hansen har behandlet digtet s. 26-27 i sin bog *Person og vision*, 1972, — det er den første henvisning (idet forfatteren på folkebiblioteksvis alfabetiseres under B). På andenpladsen kommer Poul Henning Traustedts omtale af digtet s. 81-83 i hans afhandling i *Danske Studier* 1948, — idet det i dette tilfælde er tidsskriftets titel, der danner indgang. På tredjepladsen finder man Poul Bagers karakteristik af digtet s. 110-11 i hans artikel i *Lyriskeren Tom Kristensen*, 1971. — og her er det atter titlen, der bestemmer placeringen, al den stund talen jo er om et samlewerk. På fjerdepladsen endelig finder man en artikel om digtet, som Erik Hansen offentliggjorde i *Meddelelser fra Dansk lærerforening* 1970.

Ordningen kunne i mangel af bedre ords havelse kaldes bibliotekssystematisk. Men den er naturligvis ikke den eneste mulige. En kronologisk ordning ville resultere i rækkefølgen: Traustedt, Hansen, Bager, Bjerring Hansen. Og en alfabetisk ordning ville

resultere i rækkefølgen: Bager, Bjerring Hansen, Hansen, Traustedt. Det er ikke utænkeligt, at det valgte princip er det mest «bibliotekarvenlige» (decimalklassesignatur er forresten parentetisk oplyst overalt umiddelbart efter bog- og tidsskrifttitlerne). Imidlertid forekommer det mig, at den alfabetiske ordning som den mest «brugervenlige» burde have været valgt. (Jeg forudsætter her, måske for optimistisk, når katalogets pris tages i betragtning, at også andre end bibliotekarer vil gøre brug af det.)

Går man de enkelte henvisninger efter i sømmene, bemærker man først og fremmest, at hver af dem optræder som en «afsluttet helhed». Således må henvisningerne have taget sig ud på kartotekskortene, — ideen med et kartotek er jo netop, at man skal kunne supplere det, uden at nye kort i mindste måde indvirker på benyttelsen af de «gamle» kort. Men når et kartotek omsættes til et katalog, således som det er sket her, opstår der muligheder og behov for redaktionelle dispositioner af forskellig art. Ikke mindst opstår muligheden for at lade bestemte værker (for slet ikke at tale om tidsskrifter) optræde med forkortet titel, samt for at etablere en nummerering, der bl. a. kan udnyttes til krydsreferencer. I *Litteraturlitologier 1979* har man imidlertid ikke foretaget sådanne redaktionelle tilpasninger og afstemninger, — og det giver sig en række kuriøse udslag. F. eks. gentages under Helge Rode (s. 255-57) de 4 linier, som behøves for at give den korrekte bibliografiske beskrivelse af Peter Schmidts specialeafhandling *Dødsmotiv i Helge Rodes lyriske digtning*, 1971, ialt 26 gange! Her kunne op mod 100 linier have været sparet, om man indledningsvis under Helge Rode eller forrest i bogen havde lanceret f. eks. forkortelsen *Schmidt*, — for slet ikke at tale om, hvad der kunne have været sparet, om man havde samlet de mange henvisninger under én hat, altså ledsaget den bibliografiske identifikation af bogen med en alfabetisk ordnet liste over de tolkede digte med sidetal angivet parentetisk. Muligheden ses realiseret f. eks. s. 11, sp. 3, hvor Torben Kragh Grodals artikel «Den eventyrlige nekrolatri» fortegnes med tilføjelsen: «Heri analyser af følgende [H. C. Andersen]-eventyr: (...)».

Iøvrigt kan man diskutere, om en afhandling som Peter Schmidts overhovedet burde have været detailanalyseret. Der henvises nemlig i kataloget ikke i større omfang til egentlige forfatterskabsgennemgange. F. eks. henvises der intetsteds til Jørgen Breitensteins disputats *Tom Kristensens udvikling*, 1978, uanset at den jo indeholder afsnit om enkelttekster (bl. a. s. 82-117 et afsnit om *Hærværk*). Principløsheden synes dog her at være ophøjet til princip. Under J. P. Jacobsen finder man således henvisninger til Frédéric Durands franske og Aage Knudsens danske forfatterskabsgennemgange, — men ikke til Bernhard Glienkes tyske og Frederik Nielsens danske. Forordet burde have indeholdt en afklarende bemærkning om sagen og oplyst, at arbejder af denne type vil

kunne opsøges via litteraturvejledningerne i *Dansk Litteratur Historie*, I-VI, 1976-77, og *Danske digtere i det 20. århundrede*, I-V, 1980-82. (Tillige kan forfatterskabsbibliografier naturligvis finde anvendelse i det omfang, de forefindes; en fortegnelse over disse hjælpemidler vil man kunne finde s. 410-11 i Finn Hauberg Mortensen (red.), *Tekst/Historie*, 1980.)

Peter Schmidt-eksemplet er ikke enestående. Under «SCHACK, HANS EGEDE: Phantasterne» (s. 264-66, ialt 5 spalter) finder man henvisninger til 36 tolkninger af romanen, — hvortil kommer oplysninger om genoptryk osv. I denne forbindelse meddeles de bibliografiske data for *Omkring Phantasterne*, hvori Hans Hertel i 1969 sammenbragte de væsentligste tolkninger, ialt 10 gange. Her kunne man ganske udmærket have ladet de af Hertel optrykte artikler ude af betragtning, dvs. henvist læseren til i givet fald selv at gå bagom omkring-bogen via de bibliografiske oplysninger, som den rummer.

Efterforsker man, hvordan der er procederet for de øvrige værkserie-binds vedkommende (som bekendt udkom der ialt 12), viser det sig, at der er nogen inkonsekvens. Under «KRISTENSEN, TOM: Hærværk» refereres 3 gange til genoptryk i *Omkring Hærværk*, 1969 (bidrag af Ove Abildgaard, Jørgen Bukdahl og Ernst Frandsen). Men hvorfor oplyses det så ikke også, at Henning Kehlers anmeldelse (optrykt i *Paa Jagt efter Geniet*, 1938), Hanne Marie Svendsens efterskrift (til 1964-udgaven i Gyldendals Bibliotek) og Klaus Rifbjergs *Politiken*-kronik (optrykt i *Tilbageblik på 30'erne*, I, og i *Rif. Klaus Rifbjerg-journalistik*, begge 1967) også er medtaget i *Omkring Hærværk*?

På nogenlunde samme vis refereres under «RIFBJERG, KLAUS: Den kroniske uskyld» 9 gange til genoptryk i *Omkring Den kroniske uskyld*, 1974. Derimod har man f. eks. under «JACOBSEN, J. P.: Fru Marie Grubbe» og «PONTOPPIDAN, HENRIK: Lykke-Per» valgt den mulighed, som jeg skitserede ovf.: at henvise til omkring-bogen én gang for alle og iøvrigt «negligere» de i den optrykte tolkninger.

Til yderligere illustration af det pladskrævende i princippet om «ubeskåret» gengivelse af teksten på Gentofte kommunebiblioteks kartotekskort kan jeg vende tilbage til Tom Kristensen-afsnittet (s. 184-90). Det forholder sig jo nemlig således, at der foreligger adskillige oversigtlige behandlinger specielt af Tom Kristensens lyriske forfatterskab fra 1920'erne, — behandlinger, hvori mange digte har fået (ofte korte) tolkninger med på vejen. Af de ialt 31 henvisninger til *Lyrikerne Tom Kristensen* er de 14 til Poul Baggers bidrag og de 6 til Hans Jørn Christensens bidrag. Desuden er der 10 henvisninger til Hans Jørn Christensens artikel i *Edda* 1969 (hvis forhold til bidraget i samleværket præciseres s. 186, sp. 3, — men hvorfor netop dér?), 9 henvisninger til Ernst Frandsens *Årgangen, der måtte snuble i starten*, 1943, 9 henvisninger til

Henning V. Jensens artikel i *Kritik* 18/1971 og 13 henvisninger til Poul Henning Traustedts artikel i *Danske Studier* 1948. Et forkortelsessystem kunne altså have reduceret afsnittets omfang kraftigt. F. eks. kunne de 29 linier under «KRISTENSEN, TOM: Landet Atlantis» nedskrives til følgende: «P. Bager, *LTK* 103-06; H. J. Christensen, *Edda* 1969: 413-23; H. J. Christensen, *LTK* 124-25; H. V. Jensen, *Kritik* 18/1971: 18-24».

H. C. Andersen-afsnittet er af beskedent omfang (s. 11-14), fordi kataloget ifølge sit forord ikke registrerer tolkninger fremkommet før 1968, — med den rimelige begrundelse, at disse let vil kunne findes via min bibliografi *H. C. Andersen-litteraturen 1875-1968*, 1970. Med denne oplysning in mente kan det undre, at kataloget faktisk ofrer plads på en række bidrag af ældre dato, mest avis-kronikker, tilmed af meget forskellig kvalitet. Det drejer sig om følgende AaJ-numre: 999, 1164 og 2080, — uden oplysning om, at disse artikler er tilgængelige i optryk; 1469 og 1934, — uden oplysning om publikationstidspunktet; 1867, — med forkert oplysning om publikationstidspunktet (1961, læs: 1958-59); 1217, 1693, 1698, 1763, 1780, 1905, 1977, 2062, 2071, 2137, 2168, 2196 og 2214. Et par af de registrerede kronikker er iøvrigt ikke kommet med i min bibliografi, — som jo foruden «hovedbogen» efterhånden omfatter to supplementshæfter, 1973 og 1978.

I forsøget på at danne mig et skøn over katalogets dækningsgrad for det danske materiales vedkommende har jeg naturligvis måttet gå stikprøvevis til værks. Hovedindtrykket er, at man som bruger forholdsvis trygt kan forlade sig på det, selvom der da vitterligt er svage punkter. I Oehlenschläger-afsnittet har jeg noteret, at et par af Oehlenschläger-Selskabets småskrifter glimrer ved deres fravær, nemlig Neel Fastings om *Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur*, 1969, og Henrik Lundgrens om *Flugten fra Klosteret*, 1971. Endvidere har jeg savnet L. L. Albertsens artikel om *Digtetekunsten i Oehlenschläger-Studier* 1973 og Søren Baggesens om *Helge og Hroars Saga* i Brøndsted-festskriftet *Nordisk litteraturhistorie*, 1978. Folkeviserne, der jo indgår som anonyme i den alfabetiske ordning, ser også ud til at være rimeligt tilgodeset, — selvom der vistnok intetsteds henvises til Jørgen Bangs antologi *Synspunkter på folkevisen*, 1972.

Til sidst nogle kritiske småbemærkninger, der dog ret beset rammer dybt ind i problemet om katalogets overskuelighed:

(1) Brugen af halvfed skrift til markering af «indgangene» (her i anmeldelsen omsat til VERSAL: «HØJHOLT, PER: Le Tombeau d'Orphée») gør det let at finde frem til startposterne, mens selve løbet ned gennem henvisningerne besværliggøres af, at der ikke er gjort afstand imellem dem, og at supplerende oplysninger om genoptryk osv. tages ud til venstre spaltekant, som om talen var om «nye» henvisninger.

(2) Hvor der henvises til digttolkninger, meddeles som sidste

punkt i henvisningen digtets førstelinie. Under « JENSEN, JOHANNES V.: Paa Memphis Station » anføres førstelinien 8 gange, — hvilket turde være pladsspild, al den stund oplysningen lige så godt kunne placeres i parentes efter forfatternavnet/digttitlen, altså i « indgangen »:

(3) Konsekvens er en god ting, — derfor har jeg i det foregående lejlighedsvis påpeget inkonsekvenser. At den fulde konsekvens imidlertid kan føre til besynderligheder, ses f. eks. s. 12, sp. 2 (Holmgaard/Bredsdorff), samt s. 189, sp. 2, hvor der to gange i træk omstændeligt henvises til *Lyrikeren Tom Kristensen*, blot for at det skal gå op for brugeren, at digtsamlingen *Mirakler* omtales s. 109-12 i Poul Baggers bidrag, mens selve digtet « Mirakler » omtales s. 111-12.

(4) Der er ganske mange fejl af den slags, som skriver sig fra manglende omhu under korrekturlæsningen. F. eks. er der ofte uklarhed om, hvilken ortografi førstelinier citeres i, samt hvor meget der overhovedet skal anføres. Johannes V. Jensens « Det røde Træ » begynder med linien « Tropenattens sydende Kedel » — ikke « ... Keddell ». Tom Kristensens « Henrettelsen » begynder med linien « Se, Bøddlen renser tredje Gang sit Sværd », — men først tredje gang linien citeres får den uforberedte bruger at vide, at det er sværdet, han renser. S. 186, sp. 2, oplyses, at « Breve om Tom Kristensen som modernist » i *Kritik* 19/1971 er en replik til Henning V. Jensens artikel i Sven Langes bog *Meninger om Litteratur*, 1929, — hvilket turde være skinbarligt vrøvl.

I katalogets forord oplyses, at man i Gentofte vil drage omsorg for, at der sker en ajourføring af *Litteraturtolkninger 1979*. Den noget besynderlige forekomst af årstallet 1979 i titlen antyder formentlig, at denne ajourføring vil resultere i nye trykte udgaver med nye årstal på titelbladene som distinkt element. Da prisen er pebret, og da der naturligvis må være udbredt interesse i, at dette bibliografiske redskab perfektioneres, bør det overvejes, om kommende udgaver bør følge den foreliggende i sporet, eller der bør ske omlægninger med henblik på at skabe større konsekvens og overskuelighed, evt. til en lavere pris. Den hér formulerede kritik rækker ikke ved det meget glædelige i, at andre en Gentofte kommunebiblioteks brugere nu ganske ubesværet kan skaffe sig et for det danske materiales vedkommende nogenlunde tilfredsstillende overblik over, hvilke tolkninger af litterære værker der foreligger.

Litteraturtolkninger 1979 er et « anonymt » værk. Intetsteds fremgår det, hvem der har etableret Gentofte-registranten, og hvem der har befordret den til trykning. Æres den, der æres bør, — men det er altså urimeligt svært at placere æren. Og at sætte adresse på kritikken!

AAGE JØRGENSEN

[Maj 1981]

Efterskrift

Mens ovenstående anmeldelse ventede på at komme i trykken, udgav Bibliotekscentralen *Litteraturtolkninger 1980-81* (1981; 65 s.), der medtager, hvad læsesalspersonalet på Gentofte kommunebibliotek har registreret i perioden 1.1.1980-31.3.1981. Man har været vidt omkring: der henvises til J. L. Rohmanns anmeldelse i *Maa-nedsskrift for Litteratur* (1836) af præsten H. C. Christensens *Digte* (1833); der henvises til Herdis Tofts analyse i *Pigen i historien - historien i pigebogen* (1980) af Johanna Spyris *Heidi-bøger* (1880-81); der henvises til Jan Kotts omtale i *The Eating of the Gods* (1973) af Sofokles' *Filoktetes* (409 f. Kr.); og der henvises til Philip Roths betragtninger i hans *Reading Myself and Others* (1975) over *Our Gang* (1971; på dansk: *Tricky og hans venner*). Hæftet indeholder, som der kort og godt står i forordet, « tolkninger af enkeltværker af skønlitterær karakter — uden hensyn til tid, nationalitet eller decimalklassifikation »! Det råder bod på nogle af de mangler, som jeg påpeger i anmeldelsen.

AAGE JØRGENSEN

[Januar 1982]

A proposito di una edizione italiana di Hedda Gabler.

Dopo la messa in scena di *Rosmersholm*, Massimo Castri ha proposto nel 1980, la sua interpretazione di un altro dramma di Ibsen, *Hedda Gabler*, con Valeria Moriconi nella parte della protagonista.

Nell'allestimento di Castri, il sipario si apre all'inizio dello spettacolo su una bella scena che, ligia alle direttive particolareggiate dell'autore, presenta un salotto borghese riprodotto con puntiglioso naturalismo, diviso da un secondo ambiente tramite una vasta vetrata sullo sfondo. Al ruotare di una parete, il punto di vista dello spettatore si sposta di centottanta gradi e l'azione si svolge nel salotto attiguo, inizialmente visto dietro la porta a vetri. Tale accorgimento strutturale, realizzato alla perfezione da un punto di vista tecnico, appare a mio avviso senza giustificazioni nel testo e non chiarifica neppure gli intenti registici, lasciando in certo modo la sensazione di un raffinato virtuosismo fine a se stesso.

Il testo ibseniano è riproposto parola per parola, con la riduzione al minimo degli interventi del regista, ma con una eccezione sostanziale: lo spettacolo non si conclude con la morte della protagonista, bensì con il ripetersi della scena iniziale, vista, dopo una nuova rotazione della parete, dall'angolazione opposta e senza la presenza di Hedda; l'idea sarebbe forse di avvertire che tutto può ricominciare in questo mondo vuoto, immobile, ma il risul-

tato mi sembra un appesantimento ingiustificato della rappresentazione, mentre l'insistenza dei dialoghi fuori scena, scarsamente udibili, con lo spostamento degli incontri dietro la vetrata, nuoce alla comunicativa con il pubblico, come pure alla resa d'insieme dell'opera. Infatti, anche se è vero che nel testo le battute di tali dialoghi sono discorsi vacui e convenzionali, espressione della banalità più assoluta, è altrettanto vero che, proprio per questo, sono rilevanti in quanto servono a gettare luce sul *background* dei personaggi principali e a mettere in risalto l'inconciliabilità tra l'ambiente di Tesman e le aspirazioni aristocratiche di Hedda Gabler.

Il regista, nella sua interpretazione del dramma, sembra rinnegare e annullare la grandiosità della figura di Hedda, trascurando la importantissima dimensione simbolica del personaggio che nel testo emerge sotto l'apparente naturalismo attraverso numerosi segni¹ o simboli, facendo avvertire che Hedda, sebbene legata e coinvolta nella realtà concreta e banale, tra una serie di figure del tutto realistiche, esiste su un altro piano, quello simbolico, dove nessuno degli altri personaggi riesce a seguirla². Mi è parso rilevante sottolineare la positività potenziale di Hedda con il suo carattere di grande personaggio alla rovescia, mentre le figure che la circondano sono caratterizzate dalla mediocrità più banale, ad eccezione della saggia e buona Tea, persino troppo remissiva e dolce, e, in parte, di Ejler Løvborg, il quale, pur potenzialmente geniale, resta miseramente sconfitto. La disperazione latente di Hedda, l'ansia e l'inquietudine sono, secondo il testo, appena percettibili sotto la superficie fredda e misurata; gli impeti che di tanto in tanto prorompono sono subito dominati e gli impulsi repressi. Mi è parso che la Hedda dello spettacolo di Castri, specialmente nella scena finale, fosse troppo stridula ed incontrollata, al punto tale da annullare la dimensione tragica del personaggio e da lasciare nello spettatore l'impressione che il suo suicidio più che altro avesse il senso di un ultimo capriccio, tinto di isterismo, da parte di una donna borghese, vizziata ed annoiata e con il gusto per le complicazioni.

Mentre l'interpretazione del personaggio di Hedda a mio avviso

¹ Mi limito a menzionare la circostanza, segnalata da E. Davidsen, che Hedda, a differenza degli altri personaggi, durante l'azione del dramma, non esce mai dallo spazio chiuso, delimitato dalle mura della casa, dando così espressione al suo isolamento. E. Davidsen spiega la reazione violenta di Hedda, quando gli altri lasciano entrare elementi del mondo di fuori, della natura (luce, sole, fiori), col fatto che ella non sopporta il contatto diretto con la vita, perché incapace di conciliare le due sfere dell'esistenza (E. Davidsen, *Hedda Gabler*, in «Ibsenårbok» 1977, p. 116).

² E. Høst (*Hedda Gabler*, Oslo 1958) è stata tra i primi a porre l'accento sull'importanza della dimensione simbolica nel dramma.

appare esasperata nel suo aspetto naturalistico, le figure dell'assessore Brack e quella di Jørgen Tesman sono ridotte a macchiette quasi da avanspettacolo, caratterizzate eccessivamente in chiave manieristica se non addirittura grottesca, in modo che il risultato corre il rischio di apparire come un insieme non ben amalgamato di elementi naturalistici accostati a tratti che fanno ricordare il teatro dell'assurdo. Inoltre, il continuo impiego del balletto, che non trova riscontro nel testo, risulta superfluo e fastidioso e non sembra giustificato neppure dalla impostazione generale della regia.

L'obiezione principale che a mio avviso si può avanzare nei confronti della rappresentazione scaturisce dall'aver Castri trascurato la doppia stesura, realistica ma allo stesso tempo simbolica, del dramma; trascuratezza, questa, che va a scapito della resa di molti aspetti importanti. La regia sembra vertere su una interpretazione in chiave troppo negativa di tutto il dramma in generale e del personaggio della protagonista in particolare³.

In una lettera al suo traduttore francese, M. Prozor, del 1890, Ibsen sottolinea che, nel suo intento, l'essenziale di *Hedda Gabler* consiste nella descrizione di caratteri e destini umani sullo sfondo di determinate condizioni sociali e spirituali⁴; infatti, il dramma presenta un'immagine perfetta nei minimi particolari di una società piccolo-borghese malata di conformismo, che ormai ha soffocato ogni spinta vitale e possibilità di autorealizzazione. La protagonista, secondo gli appunti del drammaturgo stesso, era *stort anlagt*, creata per qualcosa di grande, e porta in sé l'aspirazione all'assoluto, ad un'esistenza più elevata, lontana da ogni mediocrità. Come già Peer Gynt, che era predestinato ad essere « un bottone lucente sul panciotto del Mondo »⁵, Hedda è sostanzialmente diversa dai personaggi che la circondano. Tuttavia, come numerose grandi figure di Ibsen, è paralizzata e repressa dalla

³ Cito dall'introduzione di Castri al dramma: « Quando questo motivo (la dialettica [falsa] tra eticità assoluta e vitalismo totalizzante) ossessivo dell'opera ibseniana giunge a *Hedda Gabler* e vi trova un'ultima sistemazione, il percorso di degradazione è giunto alle sue ultime battute: così il motivo non ha più né carne né sangue, è quasi parodia di se stesso, rappresentazione larvale. In questo testo limite, in questo testo confine, infatti, tutto il mondo ibseniano (nei suoi temi e nelle sue figure) implode, appiattendosi sulla propria falsità » (dal volume pubblicato in occasione della rappresentazione dalle associazioni ATER-ERT e CBT, p. 6).

⁴ H. Ibsen, *Samlede Verker, Hundreårsutgave*, 1928-57, vol. 18, p. 265.

⁵ « Du var nu ætlet til en blinkende knap paa verdensvesten ». H. Ibsen, *Samlede Verker. Mindeudgave*, 1906, vol. II, p. 288.

forza del passato e dalle convenzioni restrittive della società, in modo che la sua aspirazione ad una vita più alta si presenta mutilata e traviata, tale da emergere soltanto sotto forma di desiderio distruttivo, malvagità e sete di potere.

La personalità di Hedda, potenzialmente grandiosa e positiva, è condizionata in modo profondo ed irrevocabile dalle norme imposte dall'ambiente in cui vive, tanto che, pur odiandolo e disprezzandolo, ne rimane irrimediabilmente invischiata e le forze interiori, che avrebbero potuto portarla verso l'alto, al di sopra di ogni meschinità e grettezza, si paralizzano trasformandosi in cattiveria ed impotenza distruttrice⁶. Il dramma raffigura l'incongruenza e lo scontro tra le esigenze aristocratiche di Hedda, che si sente chiamata a compiti più alti e nobili, e la realtà piccolo-borghese, rappresentata in tutta la sua mediocrità dal marito Jørgen Tesman⁷, scialbo e bonario studioso attaccato alle convenzioni e agli pseudo-ideali della propria classe, e capace soltanto di raccogliere e riordinare le idee ed i lavori altrui⁸.

La motivazione del matrimonio, apparentemente inspiegabile, di Hedda con Tesman, che lei trova ridicolo e che le ispira soltanto disprezzo ed insofferenza, va cercata, con ogni probabilità, nella circostanza che « la sua ora era suonata » ed « era stanca di ballare », come confessa lei stessa all'assessore Brack⁹; ossia nel più banale opportunismo. La vita brillante e lo status sociale elevato che Hedda crede assicurati dall'unione con Tesman possono essere visti come una compensazione, un surrogato al sogno del sublime. Tuttavia, a mio avviso, la spiegazione si deve trovare anche, e forse in misura più incisiva, nel disperato aggrapparsi di Hedda a quelle convenzioni che Tesman rappresenta e con le quali lei non osa rompere. Infatti, caratteristica di Hedda è la mancanza di coraggio, diretta conseguenza dell'educazione che le è stata impartita. La cosa che teme sopra ogni altra è lo scandalo, l'essere sulla bocca di tutti, essenzialmente per la volgarità e il ridicolo da cui si sentirebbe investita.

Incapace di vivere con pienezza, Hedda non ha mai avuto il

⁶ Come ha detto I. M. Gabrieli: « Perché in *Hedda Gabler* traspare, sotto la volontà distruttiva, la nostalgia dell'assoluto, in un mondo in cui non sa vedere che bassezze, disinganni e umiliazioni ». (*Rilettura di Ibsen*, Napoli 1977, p. 81).

⁷ E. Davidsen (*op. cit.*, p. 115) indica come il carattere di Tesman sia espresso attraverso l'immagine delle pantofole, mentre quello di Hedda trova la sua espressione nelle pistole regalate dal padre.

⁸ « Og det, at bringe orden i andres papirer, — det er netop noget, som ligger for mig ». H. Ibsen, *Samlede Verker. Mindeudgave*, 1906, vol. V, p. 158.

⁹ « Jeg havde virkelig danset mig træt, kære assessor. Min tid var omme ». *Op. cit.*, p. 115.

coraggio¹⁰ di partecipare alla vita di Løvborg, che pure è l'unico che abbia potuto tenere in considerazione e da cui si è sentita attratta, apprendole egli geniale, straordinario, fuori della norma, anche se alquanto labile da un punto di vista morale. In certo qual modo Hedda è riuscita ad appropriarsi delle esperienze di Løvborg, rendendosene confidente ed ottenendo un grande potere su di lui; si è instaurato tra i due una specie di « cameratismo nella sete di vivere »¹¹. Messa a confronto con l'esigenza del compagno di fare diventare realtà il loro legame, Hedda, pur desiderandolo lei stessa, si è tirata indietro, schiacciata dalle norme ferree della società, secondo cui sarebbe inconcepibile una sua unione con una persona di dubbia fama¹².

Hedda non osa tentare la realizzazione del sogno che esprimerebbe la sintesi armoniosa tra anima e corpo, tra spirito e materia. Sappiamo che G. Brandes nel 1889, cioè l'anno prima della pubblicazione di *Hedda Gabler*, aveva mandato ad Ibsen il suo trattato *Aristokratisk Radikalisme*, in cui sono discusse le idee di Nietzsche. È probabile che il saggio abbia avuto una certa importanza nella genesi del dramma. Infatti, nella problematica di *Hedda Gabler* si può riscontrare affinità con determinati concetti del pensiero di Nietzsche, con cui Ibsen ha in comune l'odio per ogni mediocrità ed inoltre il sogno di far risorgere lo spirito dell'antichità greca, non aggravato da ideali ascetici o da conflittualità dualistiche. Tale tematica, come è noto, era stata affrontata in modo esplicito già in *Kejser og Galilæer* (1873).

Come Hedda, neppure Løvborg, sebbene potenzialmente geniale, riesce nel tentativo di raggiungere la sintesi di armonia totale, perché sopraffatto e soffocato dalle norme della società in cui vive. La sua vita si riduce all'oscillazione fra l'orgia (la materia) e la pura spiritualità, rappresentata da Tea e dall'opera creata insieme a lei, senza possibilità alcuna di una conciliazione, che si sarebbe potuta verificare soltanto tramite il rapporto con Hedda, dove sogno e realtà si sarebbero fusi. Tale ideale non può essere raggiunto in quanto ambedue sono mutilati dall'ambiente piccolo-borghese che non lascia spazio per l'esplicarsi della ricchezza interiore. I due personaggi risultano così incapaci di realizzare le potenzialità della loro esistenza.

Hedda sfida Løvborg e lo spinge all'orgia. Mi sembra a questo proposito importante notare che non lo fa volontariamente: cerca sì di strapparla dall'influenza di Tea, di cui è gelosa, ma allo stesso tempo lo incita nella speranza di ritrovarlo finalmente libero e

¹⁰ « Ja, mod — ja! Den, som bare havde det... Da kunne en kanske endda leve livet ». *Op. cit.*, p. 129.

¹¹ « Kammeratskab i livsbegæret ». *Op. cit.*, p. 127.

¹² « Det, at jeg ikke turde skyde Dem ned — ... — det var ikke min argeste feighed den aften ». *Op. cit.*, p. 128.

« incoronato di pampini »¹³ perché convinta della sua superiorità e vittoria finale. Sfida la realtà, che si manifesta in un Løvborg non diverso dagli altri alcolizzati, ed il sogno è brutalmente smentito. Svanita l'illusione, Hedda si aggrappa all'ultima speranza porgendo a Løvborg la pistola e cercando di indurlo a compiere il gesto sublime e almeno « morire in bellezza »¹⁴. Løvborg, personaggio unicamente realistico senza la dimensione simbolica di Hedda, non è in grado di seguirla nel suo mondo fatto di sogni e di ideali astratti, ed invece di compiere il gesto irrevocabile si ingegna a ristabilire la propria esistenza concreta, andando in cerca del manoscritto perduto. La sua morte tutt'altro che eroica chiarisce a Hedda come lei stessa sia partecipe ed in parte artefice di quella realtà meschina e ridicola che invece vorrebbe trascendere¹⁵. Messa di fronte alla scelta fatale tra le due sfere inconciliabili del sogno e della realtà, Hedda sceglie il sogno. Nel momento in cui Hedda trova il coraggio di realizzare il sogno di una morte in bellezza e compie il gesto supremo nella ricerca del riscatto da un'esistenza vana, s'innalza sopra la banalità del quotidiano, raggiungendo finalmente il sublime ed assumendo una sua dimensione tragica¹⁶.

La reazione delle persone che rappresentano quella realtà che Hedda ha rifiutato non si fa attendere e la risposta è sin troppo sintomatica ed eloquente: « Ma queste cose non si fanno! »¹⁷.

Il personaggio di Hedda presenta molti punti di contatto con Hjørdis di *Hærmændene paa Helgeland* (1858). Come già Hjørdis, Hedda non sopporta il minimo accenno a doveri domestici e, come l'eroina della saga, non vuole saperne di figli, è insofferente di fronte alla quotidianità e desidera partecipare alla vita degli uomini. Ma mentre Hjørdis pretende di seguire il suo uomo nelle imprese eroiche, Hedda si limita a desiderare di essere presente in forma invisibile ai baccanali per soli uomini¹⁸. Non può che colpire il salto di qualità quando Ibsen fa rinascere una sua eroina tipicamente romantica e la trapianta dal mondo delle saghe in un contesto storico totalmente diverso e del tutto ina-

¹³ « Med vinløv i haaret ». *Op. cit.*, p. 137, p. 147.

¹⁴ « Og saa i skønhed, Løvborg. Lov mig bare det! ». *Op. cit.*, p. 147.

¹⁵ « Aa, det latterlige og det lave, det lægger sig som en forbandelse over alt det, jeg bare rører ved ». *Op. cit.*, p. 157.

¹⁶ Anche se bisogna riconoscere la duplicità della motivazione del suicidio che, almeno in parte, scaturisce dalla riluttanza di Hedda davanti alla prospettiva di dover affrontare le conseguenze delle proprie azioni.

¹⁷ « Sligt noget gør man da ikke! ». *Op. cit.*, p. 161.

¹⁸ « Ak, kunde saa sandt den skønne frue være usynlig tilstede — ! ». *Op. cit.*, p. 132.

deguato alle sue aspirazioni, che assumono un carattere quasi patetico. Hedda condivide con molti grandi personaggi dell'opera ibseniana l'anelito verso lo straordinario ed il disgusto per le forme sociali vigenti, ma porta anche l'impronta di un individualismo distruttivo che la fa apparire come una specie di super-uomo al femminile, anticipando così i protagonisti degli ultimi drammi. A questi personaggi Ibsen ha dato grandezza spirituale; tuttavia, al tempo stesso, li ha condannati a soccombere, quando distruggono la vita e la felicità altrui. Non c'è tentativo da parte di Ibsen di esaltare l'eroe di impronta nietzschiana, tanto è vero che i pericoli inerenti sono messi in rilievo, quando tali personaggi ineluttabilmente vengono condotti verso la catastrofe.

L'opera di Ibsen, fino alla metà degli anni '80, era caratterizzata dalla ricerca di verità e da un'eticità assoluta. Con *Vildanden* (1884) scompare l'impegno morale, ma subentra l'esistenza umana in sé, riscattata fino ad assumere l'aspetto di valore. In seguito, anche questo valore dovrà venire a mancare e l'opera ibseniana porterà l'impronta di un profondo pessimismo che scaturisce dalla convinzione che l'uomo è sottoposto a condizionamenti ad un punto tale che non resta possibilità alcuna di rinnovamento individuale o collettivo. In *Hedda Gabler* in particolare, tali forze restrittive provengono, come si è visto, dalla società, che ormai ha fossilizzato i suoi componenti nel conformismo.

Hedda appare, sotto molti aspetti, come una tipica creatura *fin de siècle*, così come anche i temi e la problematica del dramma presentano molti punti in comune con la letteratura borghese del periodo. Tuttavia, come si è tentato di mettere in luce, è importante concepirla come un grande personaggio, anche se alla rovescia, come una figura potenzialmente positiva. Infine, vorrei di nuovo sottolineare la sconfessione, da parte di Ibsen, del diritto all'autoaffermazione del super-uomo, dell'eroe affrancato ed al di là di ogni concetto del bene e del male.

MERETE KJØLLER RITZU

AA. VV., *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft (1581-1981)*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1981, pp. 228.

Il quarto centenario della nascita del poeta olandese Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1641) è stato degnamente celebrato il 18 marzo 1981 con una riunione commemorativa nella solenne cornice della *Nieuwe Kerk* di Amsterdam. Di questo tributo d'onore nessuno vorrà discutere la fondatezza, può sorgere piuttosto la domanda perché non fossero accordati simili onori anche a Vondel, tanto più che quest'ultimo, dei classici olandesi del Seicento, è

il meno ignorato. La chiave di questa discriminazione, se non si vuole pensare addirittura alle origini fiamminghe e non olandesi di costui, potrebbe essere cercata nella diversa valutazione, anche odierna, dei loro atteggiamenti nei confronti della tradizione politico-culturale olandese. Vondel, più di una volta, andò contro corrente fino a porsi, con la sua conversione al cattolicesimo, fuori dell'assetto ufficiale del suo paese, mentre Hooft, più diplomatico e assai più duttile, seppe adattarsi, almeno esteriormente, alle più svariate circostanze politiche e religiose, preferendo astenersi dalla partecipazione attiva alle controversie del momento per agire indirettamente sulla classe dirigente tramite il messaggio delle sue opere poetiche e storiografiche.

Delle celebrazioni hooftiane ci rimarranno, oltre ai fugaci ricordi mondani, alcuni apprezzabili contributi biografici, critici ed editoriali. Infatti, l'anziano biografo di Hooft, H. W. van Tricht, ha offerto al pubblico interessato una versione notevolmente rivisitata della sua eccellente biografia del poeta del lontano 1951 (H. W. van Tricht, *P. C. Hooft*, Van Loghum Slaterus, Arnhem 1980). Inoltre un'équipe di filologi, sempre sotto la guida dell'indefesso Van Tricht, ha portato a termine il *magnum opus* dell'edizione del carteggio dell'autore, corredata da un prezioso armamentario di annotazioni, in tre volumi (*De briefwisseling van P. C. Hooft*, red. H. W. van Tricht, M. Nijhoff, L'Aja 1981, 3 voll.). A questa messe s'aggiungono una seconda biografia, destinata ad un largo pubblico, curata dalla scrittrice Hella S. Haasse e Arie-Jan Gelderblom (*Het licht der schitterige dagen*, Querido, Amsterdam 1981), un volume di saggi di R. Breugelmans ed altri (*Hooft, essays van R. Breugelmans e.a.*, Querido, Amsterdam 1981) e infine il volume di studi filologici che è oggetto della presente recensione.

Il volume conta 15 contributi che abbracciano l'intero arco dell'ampia produzione di Hooft, dai sonetti petrarcheschi ai drammi seneciani fino ad includere l'opera storiografica. Si tratta per lo più di contributi molto specifici su problemi circoscritti che non intaccano sempre l'interpretazione e la valutazione globale della figura poetica e culturale di Hooft. Fa eccezione a questa regola l'articolo di P. Tuynman sul rapporto tra Hooft e la tradizione tardomedievale dei *Rederijkers* (pp. 11-27), in cui l'autore propone una modificazione significativa ad un'interpretazione diffusa della poesia di Hooft. Se van Tricht parla ancora dello spirito romanzo di Hooft, che ritrovò se stesso nella problematica dei poeti italiani Bembo e Tasso (o. c., pp. 45-46), Tuynman, pur senza sottovalutare gli influssi rinascimentali, ce lo presenta, almeno per quanto riguarda il periodo anteriore al 1610, come esponente della cultura delle Camere di Retorica, in cui le tendenze comunitarie prevalevano su quelle individualistiche e in cui i poeti non avevano ancora assunto atteggiamenti da vate, ma avevano conservato il ruolo di artigiani al servizio di un pubblico concreto

e ristretto. Così l'A. spiega il fatto della pubblicazione tardiva di gran parte delle poesie di Hooft. Queste circolarono per molti anni nel solo ambito dei confratelli della Camera in cui erano nate. Perciò egli prende alla lettera l'affermazione di Hooft, in una lettera a Daniel Heinsius del 1610, di non considerarsi un poeta, interpretandola, contro Van Tricht (o. c., p. 43), non come espressione di modestia, ma come segno dell'opposizione tra *poeta doctus*, che crea per l'eternità, e *rhétoriqueur*, che scrive componimenti d'occasione per colleghi e concittadini. Questa interpretazione tende a ridimensionare l'aristocraticità del giovane Hooft, rimandando la sua evoluzione aristocratica ad una fase posteriore al 1616.

La questione in quale considerazione Hooft abbia tenuto la propria attività poetica torna nell'articolo di E. K. Grootes sui rapporti tra Hooft e Heinsius (pp. 89-100). Grootes non propone una soluzione definitiva, ma suggerisce che il *topos* della modestia svolto da Hooft nella suddetta lettera corrisponda ad un senso di reale frustrazione nei confronti del celebre poeta e critico di Leida, vero *poeta doctus*. Tale ipotesi appare senz'altro plausibile alla luce della posizione sociale dei due poeti e del prestigio maggiore che nella libera repubblica d'Olanda pur sempre circondava l'umanesimo latino rispetto ai poeti in volgare. L'articolo di Grootes presuppone in Hooft una ambiguità per quanto riguarda la considerazione della propria poesia. Da una parte questi si sentiva inferiore a Heinsius, che egli cercava di imitare prima come poeta emblematico e poi anche come poeta tragico, d'altra parte intendeva affermare la propria vocazione poetica, offrendo a Heinsius un suo componimento poetico in volgare ma stilato sul modello della poesia dotta. Dalle considerazioni di Grootes si potrebbe dedurre che Hooft, nel 1610, cercando l'amicizia di Heinsius, tentasse di uscire dagli stretti limiti dell'ambiente dei *Rederijkers* o, almeno, di arricchire la tradizione poetica di Amsterdam con quella più dotta di Leida.

Un aspetto interessante del componimento dedicato a Heinsius, non rilevato da Grootes, è la concezione della funzione morale e politica della poesia ivi espressa, che coincide di fatto con quella del discorso epidittico in retorica, che ha come scopo l'elogio o il biasimo. Tale constatazione, che indica la matrice retorica della poetica del giovane Hooft, contrasta con quel che afferma Tuynman sull'assenza di teoria poetica in lui: « Non c'è un rapporto diretto tra l'Arte dei *Rederijkers*, anche quella di Hooft, e una teoria dell'arte o la retorica antica, rinascimentale e umanistica » (p. 25).

Che Hooft dopo il 1610 si sia ulteriormente aggiornato, per quanto riguarda la poetica, sulla base delle pubblicazioni teoriche di Heinsius è la tesi sostenuta da Marijke Spies nell'articolo sulla corrispondenza poetica tra Hooft e Huygens degli anni 1621 e 1622

(pp. 101-116). Analizzandone il contenuto, ella infatti vi riscontra i motivi dell'armonia cosmica e poetica e della catarsi, fondamentali nel pensiero poetico del giovane Heinsius.

Provenienti tutti dalla scuola di Amsterdam, forse non è casuale che questi tre articoli si occupino della stessa problematica, quella dei rapporti tra poetica e poesia. Collegato con questi studi è anche quello del nederlandista inglese P. K. King dell'Università di Hull, sulla metafora nella poesia di Hooft, che applica ad alcuni esempi di metafore le categorie retoriche di Aristotele, Demetrio, Cicerone e Quintiliano, senza che riesca chiaro quali delle opere di questi autori Hooft abbia conosciute o che il poeta piuttosto abbia appreso l'arte della metafora dall'imitazione di modelli petrarcheschi. Questo articolo non si propone un inquadramento cronologico-storico del fenomeno trattato ma mescola esempi tratti da poesie appartenenti a diversi periodi dell'attività poetica di Hooft. Il suo intento è piuttosto quello di illustrare gli usi che Hooft fa della metafora alla luce delle distinzioni retoriche, raffronto che non torna sempre a vantaggio del poeta, spesso vittima di un concettismo esagerato.

Più nella linea della *explication de texte* si colloca l'articolo di Mieke B. Smits-Veldt, sempre della scuola di Amsterdam, sul motivo del tempo presente nel sonetto *Nijdige Tijd* (pp. 73-87), evidenziandone la dialettica tra il concetto scientifico del tempo astronomico e l'esperienza individuale, soggettiva del tempo. Con esempi tratti da Montaigne, Rabelais, Ronsard e Shakespeare l'A. dimostra quanto sia tipico dell'epoca tale motivo e come nella sua modernità costituisca una svolta rispetto alla concezione sacra, liturgica del tempo, propria dell'alto medio evo.

Anche in tre dei quattro articoli dedicati all'opera drammatica di Hooft ritorna il problema dell'inquadramento storico-letterario ossia della prevalenza dei modelli classici o di quelli nazionali. Ornée, nel suo articolo su Hooft commediografo (pp. 117-130), sembra voler dare un peso preponderante agli elementi tradizionali del dramma nazionale traendo, da confronti piuttosto sommari con altri commediografi olandesi dell'epoca, la conclusione che il *Warenar* vada interpretato piuttosto alla luce della farsa nazionale anziché del modello plautino e che l'opera quindi manchi di elementi moralistici. Egli esclude per questo anche la presenza dell'elemento satirico. Il difetto di questo approccio è appunto la sottovalutazione dell'importanza del modello latino, nella fattispecie l'*Aulularia* di Plauto, e l'assenza quindi della dimensione della *imitatio*. Altrettanto discutibile è l'omissione di un raffronto tra queste opere comiche e la teoria umanistica sulla commedia, che proprio nel primo decennio del Seicento viene riformulata e introdotta nei Paesi Bassi, grazie di nuovo a Heinsius. La metodologia seguita dall'A. nello stabilire la comicità di queste opere con l'aiuto della statistica del riso provocato, se può interessare

ai fini di un giudizio del valore teatrale, non fa giustizia del significato storico né riesce a far luce su quello che Hooft intendesse per commedia. Anche la giustificazione che l'A., sulla base di questa premessa, dà dell'arbitrarietà di certe sequenze comiche (p. 127) si colloca fuori della prospettiva storica. Se tale tratto illumina il carattere tardomedievale di questa produzione drammatica, non va sottaciuto che ciò implica un ritardo culturale rispetto ai canoni nuovi che andavano imponendosi e il cui merito maggiore era quello di esigere una strutturazione più coerente dei drammi per superarne la comicità superficiale che si esauriva nell'effetto immediato.

Meno ambizioso come progetto interpretativo ma più pertinente ci sembra l'articolo di C. W. de Kruyter sugli elementi tradizionali e quelli innovativi del *Giudizio di Paride*, uno dei drammi giovanili di Hooft. La valutazione di quest'opera pare equilibrata nel suo giusto dosaggio di criteri teorici e storico-letterari. Tale linea è seguita anche da L. Rens nel suo confronto di due opere di tipo pastorale coeve: il *Granida* (1605) di Hooft e l'*Ithys* (1615) di Samuel Coster (pp. 149-161). Egli conclude constatando una maggiore assimilazione dei motivi pastorali da parte di Hooft rispetto a Coster, il quale, pur presupponendo la tradizione pastorale italiana, tende ad un maggiore realismo.

La tragedia hooftiana figura solo nell'articolo di F. Veenstra sul motivo della stregoneria nel *Geeraerd van Velsen* (1613). Egli interpreta il noto episodio di questo dramma, in cui il protagonista manda un suo paggio a consultare uno stregone, come espressione della diffidenza di Hooft umanista nei riguardi delle credenze popolari e le loro razionalizzazioni teologiche. Questo contributo è frutto di una ricerca originale nel campo della demonologia e dell'arte magica del Cinque- e Seicento e getta nuova luce su un episodio che finora è stato troppo spesso liquidato come mero elemento decorativo di marca seneciana ma che acquista una sua validità strutturale se visto come elemento e segno del completo smarrimento intellettuale e morale del protagonista.

Non meno interessanti dei contributi fin qui discussi risultano i quattro ultimi articoli della raccolta, tutti incentrati sugli aspetti linguistico-stilistici della prosa di Hooft, rispettivamente sul rimaneggiamento dell'*Ipocrito* di Pietro Aretino (1618) della penna di F. L. Zwaan (pp. 183-192), sulla biografia di Enrico IV di Francia (C. A. Zaalberg, pp. 193-204), sull'esordio delle *Historiën* (J. Ph. van Oostrom, pp. 205-214) e — *last but not least* — quello di G. Kazemier sul ritmo della prosa delle *Historiën* (pp. 215-228). Questi studiosi, avvalendosi di confronti sia tra le edizioni stampate e i manoscritti, attestano in vario modo la progressiva cura dedicata dall'autore olandese alla veste stilistica delle sue opere. Sulle soluzioni stilistiche ha agito, com'è noto, l'influsso del rinascimento italiano, egualmente teso alla costituzione di un volgare

illustre, magari modellato sull'esempio dei classici latini. Particolarmente interessante al riguardo è il contributo del Kazemier che rileva come Hooft abbia cercato di imitare l'esempio di Tacito non solo nella tensione e concisione della sua sintassi, ma fin nel ritmo concentrato del suo periodare, imprimendo una gravità alla sua prosa con la frequenza della successione di sillabe accentate e con i forti accenti all'inizio dei periodi. La frequenza di tali fenomeni è stata accertata oggettivamente con un minuzioso rilevamento statistico. Da maestro di stilistica qual è, Kazemier inquadra con piglio sicuro la ricerca stilistica di Hooft nel più generale manierismo anticiceroniano dell'epoca, rappresentato da Montaigne e Lipsio, contrastandolo efficacemente con l'ampiezza retorica cui s'ispira invece Vondel.

La raccolta, ricca di spunti e di contributi originali, rischia forse di avere un effetto dispersivo per la diversità degli interessi e dei metodi seguiti, inconveniente cui magari avrebbe potuto ovviare un opportuno bilancio conclusivo.

J. H. METER

G. EIDEVALL, *Berättaren V. Moberg*, Stockholm 1976, pp. 256.

L'autore del presente volume, basandosi oltretutto sulla produzione artistica di V. Moberg anche sulle note e sugli appunti dello scrittore svedese, ne traccia un colorito ritratto biografico-critico: dai primi anni di apprendistato, come giornalista, agli ultimi di artista ormai famoso. In fondo al volume è inclusa, oltre all'indice dei nomi, una utile lista di articoli e racconti pubblicati da Moberg negli anni di tirocinio giornalistico, che Eidevall esamina e commenta alla luce dei grandi romanzi.

La caratteristica di questo narratore autodidatta, che appare sin dai primi scritti, è l'intenso realismo mediante il quale è descritto il mondo rurale in cui egli nacque e visse. Quando invece tenta di ampliare o approfondire intellettualmente quel mondo, riesce molto meno persuasivo. Esperienze semplici, sentimenti primordiali, attimi di tensione psicologica ritornano così quali temi dominanti nella sua narrativa. Emblematico è p. es. il motivo ricorrente, che per la prima volta appare nel racconto « Pojken och gäddan » (Il ragazzo e il luccio), 1925, nel quale l'inafferrabile pesce assurge a simbolo dell'irraggiungibile felicità.

G. Eidevall divide il suo lavoro in vari capitoli incentrati sui seguenti motivi: l'amore, la morte, l'attaccamento alla propria terra, la fede in Dio, l'individuo nella società, etc. e ne studia la trattazione e lo sviluppo nei principali romanzi di Moberg. Da *Raskens*, 1927, con cui lo scrittore svedese debuttò, e che in pratica già contiene gli elementi fondamentali di tutta la sua opera

artistica, a *Mans kvinna* (« Donna di un uomo »), 1933, al romanzo in due parti: *Långt från landsvägen* (« Lontano dalla via »), 1929 e *De knutna händerna* (« I pugni chiusi »), 1930; dalla trilogia su Knut Toring: *Sänkt sedebetyg* (« Brutto voto in condotta »), 1935, *Sömlös* (« Insonne »), 1937, *Giv oss jorden* (« Dacci la terra »), 1939, a *Soldat med brutet gevär* (« Soldato col fucile rotto »), 1944 e all'epos dell'emigrazione transoceanica, 1947-1959: *Utvandrarna* (« Gli emigranti »), *Invandrarna* (« Gli immigrati »), *Nybyggarna* (« I coloni »), *Sista brevet från Sverige* (« L'ultima lettera dalla Svezia »); da *Rid i natt!* (« A cavallo, stanotte! »), 1941, a *Min svenska historia berättad för folket* (« La mia storia di Svezia raccontata al popolo »), 1969-1971, per nominare solo le opere principali.

Il filo conduttore di tutti i romanzi di Moberg, che sembra riflettere le contrastanti esperienze di vita dell'autore stesso, è l'attaccamento alla propria terra, « la terra è la casa dell'uomo »¹, e al contempo, la lotta per liberarsi dall'ignoranza e dalla miseria alla terra legata. Alcuni dei personaggi di Moberg, quali p. es. Ida in *Raskens* e Kristina nell'epos sull'emigrazione transoceanica, trovano spessore e consistenza nella imperturbata fede in Dio, non scevra di superstizione, e nella gioiosa rassegnazione con cui accettano il proprio destino. Ma il massimo rilievo è da Moberg dato a quelle figure più o meno autobiografiche come Knut Toring, Valter Sträng e Karl Oskar, che, preso il destino nelle proprie mani, lo mutano piegandolo alla propria volontà².

Anche in Moberg si alternano certo « la fede e il dubbio, il senso del destino terreno e l'interrogativo dell'oltrevita »³, ma la sola certezza dello scrittore sembra consistere nella serena accettazione della morte inevitabile⁴.

Per esplicita dichiarazione di Moberg, lo Strindberg di *Hemsöborna* fu il modello artistico di tutti i suoi romanzi contadini (p. 88), e, a detta di Eidevall, Moberg addirittura supererebbe Strindberg per un alquanto discutibile motivo: « Moberg ha vissuto sin dall'infanzia con i contadini, i braccianti e i piccoli coltivatori di cui racconta la storia »⁵. Come se la maggior abilità artistica derivasse dalla diretta esperienza di vita!

¹ P. 67: « jorden är människans hem ».

² P. 17: « Mobergs eget credo utgör grundtanken...: människan rör själv över sitt liv, hon måste själv ta vara på det och göra något av det... Vi måste förlika oss med oss själva, acceptera vår skapnad » (Il credo di M. si può esprimere in questo concetto fondamentale...: l'uomo è padrone della propria vita, deve difenderla e indirizzarla a un fine. Dobbiamo essere in pace con noi stessi, e accettare il nostro destino).

³ P. 26: « tron och tvivlet, människans liv på jorden och frågan om vad som möter efter döden ».

⁴ P. 27: « i försoningen med det oundvikliga slutet finns tryggheten ».

Nonostante le lungaggini e le ripetizioni abbondanti nel volume, Eidevall riesce a darci un vivo quadro del mondo artistico oltreché biografico di Moberg; e possiamo perciò con lui concordare sul finale giudizio sintetico: «... la scuola nel bosco, la sete di apprendere e il duro lavoro fisico, l'esperienza di giornalista di provincia delle frodi e della corruzione della società, il lavoro di contadino sulla magra terra, il sogno dell'America e le lettere degli emigranti, il conflitto tra città e campagna, tra evasione e nostalgia: tutto questo c'era in lui e tutto ha trovato espressione»⁶.

ISELIN MARIA GABRIELI

IRENE ENGELSTAD & JANNEKEN ØVERLAND, *Frihet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid*. Pax Forlag, Oslo 1981. 266 sider. N.kr. 109,—.

Det norske kvindetidsskrift *Sirene* bragte for nogen tid siden, i nr. 2/1981, et interview med forfatterne Liv Køltzow og Tove Nilsen, der trods al forskellighed var temmelig enige om, at det ville være rart at slippe ud af «kvindelitteratur-båsen». Det er da også ubestrideligt, at begrebet kvindelitteratur ofte anvendes «begrænsende», om litteratur, der — skrevet af kvinder — «bare» handler om kvinders problemer og følgelig bør kunne måles med andre alen, end man bruger på den «rigtige» litteratur. Imidlertid finder der jo også en kvalificeret anvendelse af begrebet sted. F. eks. har Janneken Øverland i *Pax Leksikon* defineret kvindelitteratur som «litteratur som er skrevet av kvinner og som tar opp spesielt kvinnerelevante problemstillinger» og præciseret, at der til grund for denne definition ligger «en oppfatning av litteratur som et kunstnerisk uttrykk for en bevissthet om verden, og av litteratur skrevet av kvinner som et kunstnerisk uttrykk for en kvinnelig bevissthet», — hvor den bevidstheds-mæssige forskel beror på, at kvinder og mænd jo har forskellig samfundsmæssig placering og erfaringshorisont.

Pax-artiklen kan genlæses i en bog med titlen *Frihet til å skrive*, hvori Irene Engelstad og Janneken Øverland (der begge

⁵ P. 93: «Moberg har levt sen barnsben med de bönder, torpare och backstugusittare han skildrar».

⁶ P. 219: «... skolan i skogen, läshunger och hårt kroppsarbete, landsortsjournalitens erfarenheter av samhällets humbug och korruption, bondens arbete på den magra jorden, drömmen om Amerika och emigranternas brev hem, konflikten mellan land och stad, mellan flykt och hemlängtan, allt fanns hos honom och allt värkte ut».

har spillet en væsentlig rolle både hvad angår omvurderingen og genbrugen af den ældre kvindelitteratur og hvad angår præsentationen og den kritiske bearbejdning af den litteratur, der er blevet til i forbindelse med den nye kvindebevægelse) har samlet en række af deres artikler skrevet fra 1973 til 1981 og emnemæssigt spændende fra pionererne Amalie Skram og Cora Sandel og frem til modernisterne Liv Køltzow og Cecilie Løveid.

De to forskere er på det rene med, at der kan være ulemper forbundet med således at fokusere entydigt på kvindelige forfattere og deres værker. På den anden side finder de, at «den offensive synliggjøring» er på sin plads, så længe forståelsen for den bredere gyldighed af de problemer, som kvindeforskningen har rejst, er så relativt begrænset. Dette præciserer de i en indledning, «Forskning og engasjement», som hævder og fastholder nødvendigheden af, hvad deres danske kollega Jette Lundbo Levy har kaldt «dobbelblikket», — dette, at «æstetiske problemstillinger (også) drejer sig om livsmuligheder og om, hvad der kan tage form i en bestemt virkelighedssituation».

Bogen falder i tre dele. I første del, «To pionerer», indgår fire Irene Engelstad-artikler om Amalie Skram og fire Janneken Øverland-artikler om Cora Sandel, — et udslag af de to forfatters forskningsinteresse, men jo også en udpegning af den aktuelle kvindelitteraturs overvejende realistiske traditionsforankring (med markering af, at de to pionerer i deres seneste værker eksperimenterede med den litterære udformning af de gennemgående temaer — og forsåvidt tilbyder den aktuelle kvindelitteraturs modernistisk-eksperimenterende fløj et historisk tilknytningsspunkt).

Irene Engelstad beskæftiger sig indledningsvis med Amalie Skrams radikale kritik af det borgerlige ægteskab i *Constance Ring*. Derefter analyserer hun det naturalistiske treaktsdrama *Agnete* og prosaskitsen *Glæde* — for endelig at vende sig mod forfatterskabets sidste roman, *Mennesker*, hvis kvindeperspektiv hun ikke finder i dens kvindeskildringer, men derimod i dens afsløring af de tvetydige og modsigelsesfulde kontrakter for det kønslige samkvem, også i ægteskabet, — samt i blotlæggelsen af «det skjulte liv bak de officielle fasadene».

Janneken Øverlands første artikel skitserer mellemkrigs-tidsbaggrunden for Cora Sandels forfatterskab og fokuserer iøvrigt på temaet magt/afmagt i dette. Dernæst analyseres to noveller; *Barnet som elsket veier* læses som en socialisationshistorie, der illustrerer det umulige i at «utfolde seg i selvstendighet» uden fornægtelse og fortrængning af følelserne (seksualiteten), — og *Lykken* læses som en foregribelse af den kritiske psykiatris opfattelse af galskaben som udtryk for, at samfundets konventionelle orden, garanteret bl. a. af ægteskabsinstitutionen, bryder sammen. Endelig behandler Janneken Øverland Cora Sandels sidste værk, *Kjøp ikke Dondi*, der socialt uengageret udstråler «en

realistisk pessimisme som sier at kvinner ikke kan 'redde' verden i kraft av sin annerledeshet eller ufordervethet», men også «en tidsbestemt pessimisme som prøver å formidle at f. eks. den tidlige kvinnebevegelsen og 30-års idealer om kvinners selvstendighet og kvinners muligheter til både å skaffe seg arbeid og kjærlighet ikke lar seg gjennomføre». Den valgte eksperimenterende form «demper det kruttet som tross alt finnes der».

Forfatterne kommer kun i forbifarten ind på pionerernes i Norge bedst kendte værker, Amalie Skrams naturalistisk-realistiske *Hellemyrsfolket* og Cora Sandels indgående skildring af kvindelige kunstneres situation i Alberte-bøgerne. Det samme gælder for Amalie Skrams selvbiografiske romaner fra 1895 om hendes erfaringer med det københavnske sindssygevæsen, — som jo har dannet grundlag for Kirsten Thorups TV-spil *Else Kant*.

Alberte og Else Kant afgiver dog materiale til Irene Engelstads bidrag til bogens anden del, «Kvinnen og litteraturen». Det har tidligere været offentliggjort i *Opprør eller sykdom?* og er et forsøg på at indkredse nogle af de psykiske faktorer, som i højere grad forhindrer kvinden end manden i at stå i et «skapende forhold til virkeligheden». Artiklen pointerer, at selve den kunstneriske inspiration ganske vist oftest opleves og beskrives ved hjælp af «karakteristika som vanligvis knyttes til kvinner»; men «den totale aktiviteten som kunstnerisk virksomhet inngår i (f. eks. også hele offentligjøringen) krever egenskaper som tradisjonelt identifiseres med maskulinitet».

Janneken Øverland bidrager til anden del med Pax-artiklen og med en artikkel om offentligjørelsen og politiseringen af det private i en række dokumentariske kvindebøger, også danske (bl. a. fordi den norske kvindelitteratur har et langt svagere islæt af rapport- og bekendelsesbøger end den danske). Hun påpeger heri den fare, der består i, at kvindelitteraturen i medfør af «privatheden» kommer til at leve sit eget selvberoende liv på et afgrænset område inden for den litterære institution, — således at kvindelige forfatteres bøger af kvindelige kritikere rekommenderes til kvindelige læsere. Janneken Øverland tror dog på, at «også kvinnelige forfattere kan komme i bevegelse mot mere ekspansive romanformer, mot romaner som kan gi mer totaliserende livsbilder etterhvert som kvinners totale livsbilde kommer til å se annerledes ut».

Utvivlsomt bestyrkedes hun i dette i 1977 uttrykte håb, da Cecilie Løveid i 1979 udgav romanen *Sug*, som hun analyserer under overskriften «Frihet til å oppleve de merkeligste eventyr» bagest i bogens tredje del, «En ny forfattergenerasjon». *Sug* skildrer Kjersti Giljes forsøg på at finde og blive klog på sig selv, og samtidig udgør den et forsøg på at finde et sprog «til å beskrive denne letingen med», — et sprog, som ikke afspejler virkeligheden, men sætter den i perspektiv og relief. Helge Røn-

ning har understreget nødvendigheden af at «overskride den traditionelle socialistiske realisme og skabe en fantastisk realisme», og Janneken Øverland afslutter sin analyse med en konstatering af, at romanens form — Cecilie Løveids sproglige og litterære valg — «har gitt Kjersti muligheter for å oppleve de merkeligste eventyr. Men den som har sans for virkelighetens dypere lag, vil likevel si at forfatteren er mer realist enn eventyrforteller».

I denne del genfinder man iøvrigt Janneken Øverlands Vigdis Stokkelien-artikkel og Irene Engelstads Liv Køltzow-artikkel, begge oprindeligt trykt i det af Helge Rønning redigerede norske bind af *Linjer i nordisk prosa 1965-1975*, 1977. Vigdis Stokkelien har først efterhånden ladet sine kvindeskikkelser blive bærere af andre værdier end de konventionelle, — «bøkene hennes (...) kan sies å bevege seg forsiktig i nærheten av disse problemene og i samme retning som kvinnebevegelsen». Hvad angår Liv Køltzow, så ligger der kun tilsyneladende en kovending mellem den eksistentialistiske problembehandling i novellesamlingen *Øyet i treet*, hvormed hun debuterede i 1970, og den aggressivt-bevidste fremstilling af en undertrykt kvindeverden i *Hvem bestemmer over Bjørg og Unni?* fra 1972. I hvert fald løber trådene igen sammen i *Historien om Eli*, hvor synsvinklen er placeret tæt på hovedpersonen, der majsommeligt får så meget styr på sit liv, at hun kan overskue det i de store linier og indse, i hvilken grad det har været bestemt udefra, af mandsdominerede autoritetsstrukturer.

Til 1977-artiklen om Liv Køltzows forfatterskab er føjet en omtale af hendes seneste bog, *Løp, mann*, som viderefører de foregående romaners afdækning af familierelationernes hæmmende indvirkning på kvinders muligheder, men som dog også griber bagom dem til novellesamlingen og den modernistiske prosatradition. I denne roman er det efter Irene Engelstads opfattelse lykkedes Liv Køltzow «å skape både et analytisk språk og et språk for følelser og sansninger».

Tredie del omfatter også en tematisk læsning af den lidt ældre Bjørg Viks noveller, med hovedvægten lagt på 1975-samlingen *Fortællinger om frihet*, samt en mere indgående analyse af en novelle fra samlingen *Kvinneakvariet*, 1972. Desuden er medtaget artikler om Marie Takvams *Dansaren*, en bog om «den vanskelige kjærligheten», om livet i privatsfæren og nederlagene dér, — samt om Toril Brekkes *Jenny har fått sparken!*, en beretning om nogle kvindelige industriarbejderes succesfulde strejke, efter Janneken Øverlands mening et tilfredsstillende forsøg på at tilføre norsk litteratur tematiseringer af kvindelige arbejds erfaringer, fordi den litterært set ikke forbinder det politiske niveau og det praktiske handlingsniveau.

Der er, som man vil forstå, en klar linie gennem disse artikler, således som de er lagt til rette for læseren i *Frihet til å skrive*.

De to forfattere investerer deres sympati på den realistiske litteraturside, men med hjertet bankende for rammesprængende formeksperimenter på den modernistiske side. Resultatet af deres fælles bestræbelse gennem årene er blevet en bog, som smukt forbinder litterær forskning og kritik med socialt engagement.

AAGE JØRGENSEN

[Januar 1982]

THORKILD HANSEN, *Processen mod Hamsun*, I-III, København, Gyldendal, 1978.

Trent'anni fa — il 28 settembre 1949 — fu pubblicato, contemporaneamente in Norvegia e in Svezia, l'ultimo libro di Knut Hamsun, *Paa gjengrodde stier*. Lo scrittore novantenne, oramai quasi completamente sordo e cieco, descriveva qui la sua vita dal giorno in cui fu arrestato per le sue simpatie tedesche fino al giorno della sentenza definitiva della Corte Suprema tre anni dopo. La qualità letteraria di quest'ultima opera contraddice nettamente il risultato dell'esame psichiatrico a cui fu sottoposto Hamsun, risultato sul quale si basava la Corte Suprema allorché parlava di un « indebolimento irreversibile delle capacità mentali » dello scrittore.

La presa di posizione politica di Knut Hamsun durante l'ultimo conflitto mondiale aveva provocato, allora e negli anni immediatamente seguenti, un boicottaggio delle sue opere da parte del grande pubblico norvegese. Ma verso la fine degli anni '50 l'atmosfera cambiò e si cominciò a notare una tendenza a distinguere Hamsun scrittore da Hamsun uomo politico. Questa tendenza appare p. es. nella conferenza tenuta da Edvard Beyer in « Det Norske Studentersamfund » il 9 maggio 1959¹. Nei nostri giorni, i romanzi di Hamsun — come *Mysterier*, *Pan*, *Victoria*, *Markens grøde*, *August* — conoscono un rinnovato fervore di pubblico. Il timore che esprimono per le conseguenze della grande industria in un paese di contadini e pescatori come la Norvegia, per la pianificazione borghese del mondo, per il senso di estraneità del singolo individuo, per la distruzione della natura, sembra di nuovo incontrare la partecipazione dei lettori. Hamsun viene visto non più come scrittore esclusivamente nordico ma come rappresentante di idee universalmente valide². Claudio Magris l'ha ulti-

¹ Stampata sotto il titolo *Hamsun og vi*, Oslo 1959.

² Cfr. T. STENSTRÖM, *Gammal och ny Hamsunforskning*, in « Samlaren », 94 (1973), p. 43.

mamente rivalutato sotto questa luce nella prefazione alla nuova edizione italiana di *Misteri*³.

Parallelamente al nuovo interesse per le opere di Knut Hamsun assistiamo ora anche ad una discussione molto vivace intorno alla figura dello scrittore e alla sua presa di posizione durante l'ultima guerra mondiale. Il punto di partenza è stata la pubblicazione della presente opera, *Processen mod Hamsun*, da parte dello scrittore danese Thorkild Hansen. L'opera è uscita contemporaneamente in danese, norvegese e svedese nell'autunno del 1978. Hansen sottolinea che il suo libro non vuole essere una difesa di Hamsun, una testimonianza di ammirazione per un genio, ma un tentativo di rigorosa analisi, inteso a valutare l'atteggiamento dello scrittore⁴. Il suo lavoro si basa su un materiale considerevole: oltre che sull'ultimo libro di Hamsun, sulle memorie di Marie Hamsun *Regnbuen* (1953) e *Under gullregnen* (1959) e sull'apologia del figlio Tore *Knut Hamsun - min far* (1952), anche sulla consultazione della grande corrispondenza familiare e di un diario segreto, mai prima utilizzato, di Knut Hamsun. Il compito di Thorkild Hansen è evidentemente quello del ricercatore ma allo stesso tempo rivela la presenza di uno scrittore, l'intervento di un artista, con tutte le libertà (non sempre convincenti) che questa posizione comporta.

Hansen ci fa seguire la vita di Knut Hamsun dal 7 maggio 1945 giorno per giorno, talvolta ora per ora, con frequenti *flashes-back*: dal ricovero nell'ospedale di Grimstad, al trasferimento all'asilo per anziani di Landvik, ai mesi passati nell'ospedale psichiatrico di Oslo in attesa del giudizio, al ritorno al suo podere Nørholm e all'incubo della grande miseria. Qui, una delle principali questioni che si presenta è quella dell'equità morale del processo e delle condizioni con cui fu trattato lo scrittore. Come si sa, Knut Hamsun fu condannato ad un'ammenda molto alta — 325.000 corone — che significò la rovina economica di tutta la famiglia. Il giudice della Corte Suprema fece notare la particolare responsabilità di un uomo che si trovava nella posizione di Hamsun. La questione giuridica viene in questo libro presentata come deplorevole e burocraticamente mostruosa; fece soffrire inutilmente l'anziano scrittore per arrivare ad un risultato che sapeva di compromesso. Hansen confronta più volte il caso Hamsun con i casi Gottfried Benn in Germania e Ezra Pound in America; dappertutto gli uomini di genio vengono isolati e duramente puniti per il loro anticonformismo. Ci sarebbero dunque diritti speciali e regole etiche diverse per gli uomini geniali? La tesi di Hansen è stata molto criticata⁵ ma ha trovato sostegno nelle memorie di

³ Milano 1979.

⁴ Cfr. *Jøderne elskede ham også*, in « Politiken », 7/2/79.

⁵ V. p. es. H. OFSTAD nel « Dagbladet » norvegese, 30/9/78. Cfr.

Sigrid Stray, consigliere giuridico di Hamsun durante i suoi ultimi vent'anni, che definisce il trattamento dello scrittore come « una vergogna per la prassi giuridica norvegese »⁶.

Secondo Hansen, Knut Hamsun avrebbe dovuto essere regolarmente denunciato — come voleva. In tal modo, egli avrebbe potuto evitare anche l'ammenda, dato che era difficilmente dimostrabile che fosse stato veramente nazista; e sembra infatti che lo scrittore non sia mai stato iscritto al partito, al Nasjonal Samling. La sua influenza presso i tedeschi era comunque grande ed egli l'aveva usata in molte occasioni per ottenere la liberazione di norvegesi politicamente « sospetti ». In ogni caso, non c'è dubbio che Hamsun simpatizzasse coi nazisti, e un'altra questione importante sollevata dal libro diventa allora: come vi era arrivato? Molti hanno tentato di mostrare che si riscontravano tendenze naziste già nei primi libri dello scrittore, ma ci si è fermati soprattutto di fronte alla sua adorazione quasi religiosa della natura e delle forze della terra, alla sua fede nietzscheana nell'uomo forte e nella gioventù. Hansen sottolinea invece le antipatie dello scrittore per l'Inghilterra — vista come la culla dell'odiata industrializzazione — e le simpatie per quella Germania sana e giovane che era il suo contrasto. La Germania nazista e la Germania della Repubblica di Weimar erano per lui una cosa sola. Essa era inoltre il paese in cui lo scrittore aveva avuto il maggior successo letterario al di fuori della Scandinavia. Hansen vuole giustificare le simpatie di Hamsun con il fatto che questi non sapeva nemmeno bene cosa comportasse il nazismo — la sua sordità gli impediva di ascoltare la radio, e lo scrittore viveva isolato a Nørholm, anche a causa dei cattivi rapporti con la moglie. Tale giustificazione può forse avere qualche valore per gli anni di guerra, ma non certo per il periodo precedente. E la sua visita ad Adolf Hitler a Berghof durante la quale tentò di convincere il Führer ad allontanare il « Reichskommissar » Josef Terboven dalla Norvegia — il racconto drammatico di questo incontro è il punto centrale della prima parte dell'opera di Thorkild Hansen⁷ — mostra che lo scrittore non era del tutto ignaro dei metodi usati dai tedeschi in Norvegia. Del resto, Hamsun non ha rinnegato le sue simpatie teutoniche neanche dopo la fine della guerra: coraggio delle proprie opinioni e lealtà fino in fondo continuavano ad essere le sue caratteristiche costanti.

Thorkild Hansen nutre una grande simpatia per Knut Hamsun e trascina facilmente il lettore con sé anche là dove si ha la sensazione che la sua fantasia crei effetti o interpreti prese di po-

K. AHN Lund, *Gåtan Hamsun*, in « Svensk litteraturtidskrift », 1979, 2, p. 19 sg.

⁶ *Min klient Knut Hamsun*, Oslo 1979, p. 112.

⁷ Pp. 154 sgg.

sizione in modo non del tutto corrispondente alla realtà o con risultati che, comunque, non possono essere provati. Si nota anche una certa tendenza, forse inconscia, a presentare in maniera meno simpatica le figure che in un modo o l'altro si sono opposte a Hamsun, e cioè l'avvocato Sigrid Stray e, più tardi, lo scrittore Christian Gierløff. Uno dei risultati dell'opera è stato, per esempio, quello d'indurre i due psichiatri che avevano esaminato Knut Hamsun a pubblicare, dopo 33 anni, i loro risultati⁸. Hansen è comunque riuscito a ricostruire l'ambiente dello scrittore, a farci capire come le tristi vicende familiari lo influenzavano e a darci un ritratto estremamente vivace del più grande scrittore del neoromanticismo norvegese. La discussione intorno al suo libro continua.

MARGHERITA GIORDANO LOKRANTZ

Giacomo Leopardi. « Är ljuvt att få förlisa ». Dikter, dialoger, tankar.

Introduzione di Ingemar Wizelius, traduzione di testi a cura di Ingvar Björkeson e di Jan Hammarskjöld. Prefazione di Umberto Bosco. Pubblicazione dell'Istituto italiano di cultura, Stoccolma 1981.

Con traduzioni e testi a fronte, note, indici e tavole fuori testo, questo volumetto di quasi 300 pagine rappresenta un notevole passo avanti nella quasi centenaria tradizione, purtroppo lacunosa e non sempre di alto livello, degli studi svedesi sul poeta italiano. L'intero lavoro di traduzione è stato condotto sulla scelta, in due tomi, curata da Sergio e Raffaella Solmi (ed. Ricciardi, Milano-Napoli 1956-1966).

L'introduzione del ben noto critico letterario svedese, già stato, fra altro, dal 1948 al 1956, corrispondente del quotidiano « Dagens Nyheter » in Italia, segue una linea di larga e solida informazione, del pari lontana dalla facile discorsività come dal tecnicismo di moda, e aderisce sempre alla tematica essenziale dell'arte leopardiana, che illustra e commenta con fine sensibilità e appropriatezza di concetti.

Ai traduttori è toccato il non facile compito, in accordo alla personale preparazione e predilezione, di spartirsi il lavoro. Björkeson si è concentrato sui *Canti (Dikter)*, sui versi del coro dei morti del *Ruysch*, e su una scelta dello *Zibaldone (Tankar)*; Hammarskjöld sulle *Operette morali (Dialoger)*, ma entrambi, d'accordo con l'introduttore, hanno voluto rendere omaggio ai due poeti

⁸ G. LANGFELDT-Ø. ØDEGARD, *Den rettspsykiatriske erklæring om Knut Hamsun*, Oslo 1978.

V. Ekelund e A. Österling — primi congeniali se pur rapsodici traduttori della prosa e della lirica leopardiana — ristampando qui, del primo *Il sabato del villaggio* (*Lördagsafton i byn*); del secondo, col titolo di *Aforismer*, alcuni dei *Centoundici pensieri*.

Come è comprensibile Hammarskiöld ha voluto voltare in svedese anzitutto alcuni di quei dialoghi che Ekelund aveva, senza esplicita motivazione, omessi nella propria traduzione del 1913, e cioè: *Dialogo di Malambruno e di Farfarello* (con la collaborazione di Eva Borromeo); *Dialogo della Natura e di un Islandese*; *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*; *Cantico del gallo silvestre* (quest'ultimo già tradotto da Ekelund); *Dialogo d'un venditore d'almanacchi e d'un passeggiare*. Non diversamente Björkeson ha voluto cimentarsi nelle liriche mai tradotte o non sempre felicemente tradotte da altri: *L'infinito*; *L'ultimo canto di Saffo*; *La quiete dopo la tempesta*; *Aspasia*; *La sera del dì di festa*; *La vita solitaria*; *A Silvia*; *Le ricordanze*; *Canto notturni d'un pastore errante dell'Asia*.

Non si può che apprezzare lo sforzo dei due traduttori, sensibili entrambi, e sia pur in diverso modo, all'incanto della poesia leopardiana; la traduzione della quale ha messo a dura prova tutte le risorse della loro cultura linguistica e letteraria. E se, nel complesso, si deve riconoscere che i traduttori sono usciti vincenti da tale prova, si avverte però, si può dire, a ogni passo, la loro consapevolezza che, là dove l'aura poetica o il giro sintattico, la rima o il ritmo d'un verso o d'una frase creavano invalicabili ostacoli, non restava che arrendersi.

È ovvio: arrendersi non significa rinunciare a tradurre; ma soltanto appagarsi di far sentire gli echi almeno o i riflessi dell'originale per mezzo di perifrasi e di approssimazioni, o di espressioni idiomatiche; che fatalmente, in più casi, segnano la diversità di struttura delle due lingue, e com'è naturale, la irriproducibilità dell'alta fantasia leopardiana. Per fare un paio d'esempi presi a caso, dirò che quando Björkeson nel tradurre *Le ricordanze* si trova ad affrontare la straziante e tenera apostrofe, nel contesto elegiaco, sulla caducità della vita: «... Ahi tu passasti, eterno / Sospiro mio: passasti», rende il verso con: «Ack, du försvann, min evigt saknade, / försvann!» (cioè: Ah, tu sparisti, mia, che eternamente mi manchi, sparisti). Certo traduce bene, eppure non riesce a riprodurre quella inflessione che grazie al timbro vocalico e all'accostamento d'un vocabolo di religiosa risonanza a un altro intenso ma usuale, prolunga indefinitamente lo sconcolato rimpianto, troncato solo dalla forte pausa che precede la ripetizione del verbo rafforzativo. E quando Hammarskiöld, dinanzi all'apocalittica chiusa del *Cantico del gallo silvestre*: «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi», traduce: «Så kommer den universella existensens underbara och ohyggliga hem-

lighet att upplösas och gå förlorad, innan den ännu blivit förklarad och förstådd», traduce bene. Ma anche lui ricorre a un espediente; cioè al parallelismo di due verbi allitteranti; ed elimina la tensione ritmica che regge tutto l'arco sintattico della frase italiana conclusa dall'enclisi del verbo finale.

Ma data l'altissima qualità della poesia leopardiana, non si tratta forse di comprensibili venie?

Su questo piano non sarebbe perciò difficile scoprire gli immancabili neri, da cui nessuna traduzione va esente. Qui p. es. nello *Ultimo canto di Saffo* le sfumature di certi aggettivi cari al Leopardi vanno perduti: «... Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor.» («... Allt är hemligt / utom vårt lidande»), dove quell'«arcano» tradotto con il termine d'uso quotidiano e realistico «hemligt» toglie al termine ogni aura poetica. Analogamente la celebre sentenza «Virtù non luce in disadorno ammanto», benché esattamente tradotta viene solo concettualizzata: «i konstlös klädnad aktas snillet ringa» (cioè, alla lettera: in disadorna veste il genio è stimato poco). Altrove, in *A Silvia*, la sublime visione estatica aprentesi con il celebre imperfetto: «Mirava, il ciel sereno...» etc. è introdotta da un prosaico «vedevo» (jag såg...); e nel *Cantico notturno...* il «tacito, infinito andar del tempo» perde tutta la sua fluidità verbale nella traduzione, che ne sconvolge la suggestione ritmica («och tidens tysta gång som aldrig upphör»).

Se tutto questo va osservato, non si devono d'altro canto tacere le non poche felicissime interpretazioni di altri versi, in cui vocaboli semplici, quotidiani, per sola virtù di ritmo, riescono a creare l'incanto poetico. P. es. l'attacco della *Sera del dì di festa*: «Natten är mild och klar, dess vind har stillnat / och över tak, i fruktträdgårdar vilar / en rofull måne...» o l'onda sonora del celebre verso delle *Ricordanze*: «Viene il vento...» etc. («Vinden bär med sig klang av timmens slag»); per non dire del quasi dantesco solenne inizio del coro dei morti nel *Ruysch*: «Till dig, o död, som ensam evigt varar / allt skapat återvänder; / i dig finner vår nakna / natur till sist sin vila, / ej lycklig, men befriad / ifrån uråldrig plåga...».

Specialmente se raffrontata a precedenti traduzioni, questa del Björkeson spicca per straordinario senso del ritmo, per vivezza di lingua, per agilità di movenze.

Diversa ma non minore la perizia interpretativa di Jan Hammarskiöld, che alle complesse strutture delle *Operette*, al fascino del loro stile composito, ragionato a un tempo e vibrante di accensioni poetiche, ha dedicato ogni cura, attentissimo sempre ai frequenti trapassi: dall'amara e spesso tetra ironia alla concitazione drammatica, dai freddi artifici della finzione letteraria all'ardente confessione autobiografica. Pronto a rifare p. es. nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* sia certe forme auliche del linguaggio (per mezzo dell'arcaizzante *I* al posto del pronome

personale *Ni*), sia altri toni e inflessioni e costruzioni del classicistico italiano di Leopardi; tanto la « marmorea » (De Sanctis) freddezza della Natura come l'appassionata foga del suo interlocutore; la comicità a sfondo tragico del *Malambruno e Farfarello* come del *Venditore di almanacchi e del passeggiare*.

A paragone paiono senz'altro meno felici, non le traduzioni, ma le scelte dell'ultima sezione del libro: quella dei *Pensieri* (compresi gli *Aforismi* tradotti da Ekelund) per esempio, che ha ignorato i più famosi e penetranti. Ma si tratta qui di un orientamento che rispecchia il gusto individuale; e come tale va visto.

Se una lacuna è da lamentare in questo lavoro, sotto tanti aspetti meritorio per finezza d'interpretazione, è la scarsità e saltuarietà delle note; che sole avrebbero facilitato al lettore straniero il compito indispensabile d'un inquadramento storico-filologico dei singoli componimenti.

Malgrado ciò va qui espressa la gratitudine della cultura italiana a tutti coloro che hanno collaborato alla preparazione di questo volume, e a chi finora è stato a capo dell'Istituto di Stoccolma ed ha avvertito l'opportunità che una tale pubblicazione fosse legata al nome dell'Istituto stesso.

ISELIN MARIA GABRIELI

K. LINDQVIST, *Individ grupp gemenskap. Studier i de unga tiotalisternas litteratur*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet, 11, Uppsala 1980, pp. 196. [Note, Sommario in inglese, Bibliografia, Abbreviazioni, Indice degli autori].

Non so quanto abbia giovato a questa tesi di dottorato la prospettiva più ideologica che critica dell'autore, rispecchiata chiaramente nel titolo: *Individ grupp gemenskap* (individuo gruppo comunità), quasi tema-chiave di tutto il lavoro, che, entro i confini del primo decennio del Novecento, esamina tutta la produzione giornalistica e narrativa, diaristica ed epistolare di Ludvig Nordström (1882-1942) e di Elin Wägner (1882-1949). Perché qui si tratta, in sostanza, d'una analisi di questi due soli scrittori svedesi affermatasi entro il primo decennio del Novecento, anzi solo della loro opera prima in cui spiccano i racconti *Fiskare* (« Pescatori » 1907), del primo e il romanzo *Norrtullsligan* (« La lega di Norrtull » 1908), della seconda — nel quadro d'una società svedese in rapida evoluzione e differenziazione, ricca d'iniziativa nuove, di movimenti popolari, di forme di cooperazione comunitaria, e, a giudicare almeno da questi due scrittori, ignara dell'imminente bufera mondiale.

I problemi toccati preliminarmente (pp. 11-26) dall'autore intorno al romanzo « collettivo » o « sociologico » o « documentario » o « proletario », etc. e i giudizi qui citati in proposito di quel Zola in dodicesimo (*absit inuria verbo*) che è stato Ivar Lo-Johansson, riguardano a mio avviso il contenuto. Questi problemi poco hanno a che fare — dal punto di vista artistico — con le singole opere di questi due prolificissimi scrittori e con quelle della larga schiera dei loro tanto diversi coetanei, appena ricordati di nome in questo volumetto. Una cosa è, mi sembra, l'inchiesta sociale, un'altra il romanzo che per consuetudine chiamiamo « sociale »; l'inchiesta deve poggiare su documenti, il romanzo, per quanto documentario, è opera di fantasia; e oggi forse nessuno più dovrebbe discutere sull'arbitrarietà del sottotitolo dato da Zola alla sua celebre storia d'una famiglia: *Les Rougon-Macquart — histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*.

I tre concetti: *Individ grupp gemenskap* non sono una definizione critica del romanzo svedese dei primi del Novecento. In ipotesi si potrebbe applicarli anche a opere del tutto diverse come p. es. *Karolinerna* di Heidenstam o *Jerusalem* di S. Lagerlöf (che lo stesso autore del resto ricorda a pp. 12-13) o a *Hemsöborna* di Strindberg. E per fare un altro esempio tolto alle arti figurative, si potrebbe osservare come la passione di Cristo rappresentata in migliaia di quadri, non interessa in quei quadri per il soggetto in sé, bensì per la visione individuale che ne dettero i singoli artisti: da Giotto a Michelangelo, da Rembrandt a Rouault e a tanti altri ancora. Dunque, ancora una volta, non il contenuto per sé ha importanza, ma la forma!

Le tematiche, le tipologie, le periodizzazioni, come gli espedienti tecnico-narrativi e le supposte cause della genesi d'una nuova cultura in un dato momento storico, restano sempre fatti analitici e esterni, approssimazioni o addirittura inafferrabili genericità — se si studiano in luogo del tono o del colore o della melodia che l'artista dà alla sua opera.

Comunque sia, se è innegabile che, agli inizi del Novecento, si nota in Svezia — come altrove — lo sforzo di dar vita a una nuova cultura, la volontà o velleità di volger le spalle alla decadenza e al provincialismo di finesecolo, la ricerca di nuove esperienze, d'una approfondita psicologia — senza perciò voler rinnegare l'impegno politico-sociale del naturalismo di Strindberg (fra il 1910 e il 1911 infuriò la « Strindbergsfejden ») o le conquiste formali della « Grande lirica » — altrettanto innegabile è almeno nel primo decennio, l'incertezza e spesso la povertà dei risultati artistici concreti.

E per cominciare con Nordström occorre subito precisare che il ritratto qui tracciato dal Lindqvist è senz'altro parziale e provvisorio — dati i limiti cronologici entro cui esso si muove.

Ma ciò che fa spicco è che, molto più della vivacità e drasticità

vernacolare dei pescatori del Norrland, delle scene marinare, degli aneddoti narrati e dei bozzetti della vita d'una piccola comunità, interessa al Lindqvist sottolineare il rilievo dato dal Nordström a una certa tipologia umana che dovrebbe essere rappresentativa d'un certo gruppo sociale («gruppskildring») — come se i gruppi non fossero formati da individui. Sicché dissidi e controversie, simpatie e antipatie, amori e rivalità (pp. 60-62) fra individui, generazioni o gruppi, si conciliano o addirittura spariscono grazie alla miracolosa panacea del lavoro comune che cementa l'unità fra tutti (p. 67). A dire il vero questa incipiente tendenza alla rappresentazione di gruppi sociali e qualità morali — che col tempo sempre più stranierà Nordström dal suo colorito realismo d'esordiente per volgerlo all'utopia — affiora assai indistintamente e casualmente nelle prime opere creative almeno per il lettore che non si appaghi di schemi posticci e di intenti pedagogici ravvisabili col senno del poi.

Ma forse non è giusto chiedere al Lindqvist ciò che non ci ha voluto dare.

Passo passo egli segue — nel suo lavoro — lungo il corso del decennio, la carriera biografico-letteraria di Nordström: le sue esperienze giornalistiche che lo misero in contatto con i reali problemi d'una piccola società della Svezia settentrionale, il fallimento del primo romanzo *Unga människor* («Giovani») 1903, che restò inedito, i tentativi poetici *Kains land*, («Terra di Caino») 1905, il tirocinio di pescatore, la tenace ambizione di scrivere, le confessioni diaristiche (pp. 31-50) e così via, fino alla solenne affermazione di scrittore con i racconti di *Fiskare*, 1909 e con quelli pure conversevoli e cronachistici e altrettanto vivaci di *Borgare*, «Borghesi») 1909.

Anche di Elin Wägner, Lindqvist ritraccia l'evoluzione artistica di pari passo con la biografia: dalla collaborazione giornalistica al quotidiano Helsingborgs-Posten prima e poi ad altri ancora più importanti, che non poco contribuì a farla evadere dall'ambiente familiare alquanto angusto e retrico, sia a conoscere e a trattare in forme conversevoli e narrative i problemi della donna in una società moderna dominata dagli uomini: problemi di lavoro, di maternità, di relazioni interumane e poi, di morale sessuale (a quel tempo doppia e ipocrita); dai primi racconti brevi di *Från det jordiska museet*, - Dal museo terreno; *Klubben* - Il Club; *Sommarflirt* - Flirt estivo, 1907) fino al romanzo che segnò il suo ingresso nella letteratura nazionale: *Norrtullsligan* (1908), precedentemente uscito a puntate giornalistiche (pp. 71-95). Qui in rapida forma diaristica è descritta la misera convivenza, le speranze e le amarezze di quattro impiegate, che nel lavoro a tavolino trovano un ben povero surrogato alla propria più o meno fallita vita sentimentale e ai problemi dell'incerto sostentamento.

Malgrado l'abilità narrativa, il parlato gergale, la vivacità di certe scene, la caratterizzazione psicologica di queste quattro donne

è anche qui tipeggiante (il che, come si può intendere, è per Lindqvist un pregio, v. p. 126) per quel continuo richiamo della scrittrice alla vocazione materna che più d'ogni vicenda esterna determina il destino delle quattro protagoniste. Come ognuno sa l'opera migliore della Wägner, di cui qui — per i menzionati limiti cronologici — non si parla, nasce più tardi, p. es. con il romanzo *Åsa-Hanna* (1928), dove la forza d'introspezione psicologica guidata da una salda volontà etica, trionfa d'ogni intento pedagogico e propagandistico.

Forse se Lindqvist avesse potuto estendere i confini cronologici della sua ricerca, l'opera sia di Nordström sia della Wägner sarebbero apparse in ben diversa luce.

ISELIN MARIA GABRIELI

HARRY MARTINSON, EYVIND JOHNSON, *Premi Nobel 1974*, Utet Club degli Editori, Milano 1978, pp. 850.

È uscita per una ristretta cerchia di lettori (i volumi Utet, Premi Nobel non sono infatti in commercio, bensì destinati solo, com'è noto, agli abbonati) una scelta in traduzione italiana di alcune opere — purtroppo senza testo a fronte di Harry Martinson e di Eyvind Johnson, premi Nobel per la letteratura nel 1974.

Il volume è a cura di Giacomo Oreglia autore dell'introduzione e della traduzione di alcune poesie (già altrove pubblicate) di H. Martinson: *Gräsen i Thule* (Le erbe nella Thule), oltreché di un monologo lirico: *Nausicaa ensam* (Nausicaa sola) di E. Johnson (senza alcuna indicazione bibliografica), mentre F. S. Alonzo e M. P. Muscarello Pavese hanno tradotto rispettivamente *Vägen till Klockrike* (La strada — meglio sarebbe la «via» — per Klockrike) di H. Martinson e *Drömmar om rosor och eld* (Sogni di rose e di fuoco) di E. Johnson.

Già l'introduzione lascia subito perplesso il lettore per il linguaggio quantomai altisonante e contorto usato da Oreglia, nel tentativo di dare una dimensione genialistica a questi due scrittori autodidatti, che sono certamente scrittori svedesi non di primo piano, malgrado il premio Nobel attribuito loro ex aequo, dopo un'intensa quanto vana propaganda per diffonderne la fama in Germania.

Non mette conto qui di esaminare punto per punto tale introduzione e basterà solo fare qualche esempio senza alcun commento. A p. IX, della raccolta di poesie di H. Martinson, *Nomad* (Nomade) si dice: «improvvisa esplosione del genio creativo di Martinson, opera che segna una tappa fondamentale nella storia della lirica svedese moderna, dall'eccezionale freschezza e pienezza di ispirazione, ricca di intima vitalità e di umanesimo popolare e antiletterario [?], con cui il ventisettenne poeta già si pone, e per

diversi aspetti in modo esauriente, fra le personalità più suggestive dell'intero Parnaso scandinavo ed europeo... lo stile di Martinson, esemplare innovatore linguistico, dalla parola precisa e intensamente scandita, ripresa sia dalla parlata popolare, sia dai classici svedesi più vivi e semanticamente attuali [?], come ad esempio Linneo ». A p. XI i romanzi *Nässlorna blomma* (Fioriscono le ortiche) e *Vägen ut* (La via d'uscita) sono — secondo Oreglia — « un *Bildungsroman*, una specie di *Dichtung und Wahrheit* [??], in cui Martin Olofsson può esteriormente far ricordare Oliver Twist, Rastignac, Huckleberry Finn o il Rousseau delle *Confessioni* e il Gorki de *L'infanzia* e *Le mie università* (o ancora, se si vuole, l'Angelo di Thomas Wolfe)... ». A p. XVI si dice di *Kap Farväl!* (Capo, addio! [sic]) e *Resor utan mål* (Viaggi senza meta) che sono « tableaux ed appunti efficacissimi ed indimenticabili come quelli... della peregrinazione nella pampas [sic] con l'immagine della stella lontana che si specchia chiaramente nel protuberante occhio verde della locusta ». Ancora a p. XX si parla di *Hades och Euklides* (Ade e Euclide) — senza peraltro precisare se si tratti di un racconto, di un saggio, di una lirica o d'altro — come « visione etico-geometrica dell'inferno visto come assenza di profondità e di altezza, con le vittime della matta bestialità (si fa chiaro riferimento ai forni crematori nazisti) che giacciono prigioniere nella superficie, dove la piatta malvagità viene a identificarsi con la superficialità in senso lato... » [?]

A p. XXXVI si passa a E. Johnson e al suo romanzo *Hans Nådes tid* (Al tempo di Sua Grazia), di cui è detto che è « una elaborazione di una vera e propria strategia di resistenza ad uso dei popoli schiacciati dall'avvento dell' « ordine nuovo » totalitario, di un « vademecum » dal carattere paradigmatico per la difesa a oltranza contro la repressione brutale e paranoica, ammantata da vistosi richiami pseudoideologici, del potere centralizzatore e liberticida ». Ma a che pro' questo linguaggio mezzo ermetico e mezzo allusivo? Apprendiamo inoltre a p. XXXVII che per il romanzo *Livsdagen lång* (La lunga giornata della vita — o più esattamente tradotto: Per tutta la giornata della vita) « Fondamentale è... la dottrina di Henry Bergson sulla durata reale, con la critica del tempo fisico-matematico, che ne fanno la vera e propria struttura portante... Ribadirà infine concisamente William Faulkner: « Il passato non è mai morto; anzi non è neppur passato » [?]

E preferisco non continuare.

Dopo tale introduzione ci si immerge nella lettura delle poesie e dei romanzi sperando nel meglio.

Tra le poesie di *Le erbe nella Thule* cito il seguente saggio (p. 49) perché il lettore abbia almeno un'idea di questa cosiddetta poesia.

Suite nevosa

I
D'incubi nevosi io sono la preda
cullata dalla volpe polare nelle
fauci della valle.
Una scintillante gallina accecata
dallo splendore della neve.
Inprigionata or ora, atterrita,
che sceglie così bene le parole.
Tutto attorno è così bello.
Il mio occhio di gallina piamen-
te mira l'onda nevosa
ed estasiato è cieco come una
gallina mi spengo
nella valle dei cieli azzurri e
ghiacciati.

II

Neve bianca
perché così bianca
su di un mondo macchiato di
sangue.
Perché copri tutto.
Ti canto
come neve ingannatrice.
Indifesa tu cadi.
Indifesa tu raccogli alla terra
la purezza
da nubi azzurrine come ghiac-
cio.
Purezza fin dove giunge lo
sguardo.
Ma nulla corrisponde oggi
a questa selva candida di neve
pulita, stirata or ora
così splendidamente ammantata
per il regno dei simboli.
Neve bianca senza dimora.

III

Nei giorni stupendi prima che
ci si accechi

Snösvit

I
För snövita mardrömmar är jag
ett byte
vaggad i dalens gap av vinterns
polarräv.
En snöblind och skimrande
höna.
Nyfångad, skräckslagen, väljan-
de orden så väl.
Allt omkring är så vackert
Mitt hönsöga himlar mot drivan
och hänryckt och hönsblind jag
slocknar
i blånande ishimlars dal.

II

Vita snö
varför så vit
över en blodsolkig värld.
Varför täcker du allt.
Jag sjunger om dig
som om en förfalskande snö.
Värnlöst faller du.
Värnlöst samlar du renhet åt
marken
ur isblåa moln.
Renhet så långt man ser.
Men ingenting svarar i dag
mot denna snövita skog
så nystruket ren
skönt klädd för symbolernas
rike.
Hemlösa vita snö.

III

Några sköna dagar innan man
förblindas

solitario canto il vento di neve
nell'inverno del puro pensiero,
il mondo del vero gelo
dai tornanti onestamente bian-
chi.
Belli gli animali
creati per queste candide sale:
la lepre bianca,
la bianca civetta che cambia
d'albero senza rumore,
l'ermellino che scorre via.

sjunger snövinden ensam
i den rena tankens vinter,
den sanna frostens värld
med redbart vita kurvor.
Sköna finner man de djur
som skapades för dessa vita
hallar:
snöharen,
snöugglan som ljudlöst byter
träd,
bortrinnande hermelin.

(*Le erbe nella Thule*, Einaudi,
Torino 1975, p. 70 sgg.).

La traduzione di F. S. Alonzo di *La strada per Klockrike*, oltre a non rendere giustizia allo stile, seppur talvolta prolisso, vivace e parlato di H. Martinson, è disseminata di veri e propri errori e di comode omissioni: testimonianza sicura che il traduttore non ha alcuna familiarità con la lingua letteraria svedese. Mi limiterò ad alcuni esempi collazionati sul testo dell'edizione Bonniers, Stockholm 1974.

Testo p. 131: « Med åren blev yrkesluffaren en gnom. Utifrån sett opersonlig, grå och oansenlig som landsvägsdammet han gick i, stack han till slut inte nämnvärt av med detta... » — traduzione p. 236: « Col passare degli anni, il vagabondo di professione diventava uno gnomo. Privo di personalità, grigio e insignificante come la polvere della strada che calpestava, per chi lo osservasse dal di fuori, alla fine non cercava più di sottrarsi a questo giudizio »¹; anziché: « non si distingueva gran che da quella ». Testo p. 134: « Och medan han så låg där och blåhuttrade... » - traduzione p. 241: « E mentre guardava si rivedeva sdraiato livido di freddo »; anziché: « giaceva lì e tremava livido di freddo ».

Testo p. 152: « Nog kan man ta samma tag som du om det gäller, och lite till om det kniper » - traduzione p. 265: « È chiaro che so stare alla pari con te quando occorre, e che so fare ancora di più se c'è urgenza »; anziché: « al bisogno ».

Testo p. 242: « Hans hemmastaddhet med döds-drömmens hav såg ut att bli mindre » - traduzione p. 393: « La sua assuefazione al mare del sogno mortale sembrava diminuire mano a mano »; anziché: « La sua familiarità con il mare ».

Testo p. 82: « vänliga själar, våldtäktsrädda kvinnor, *jesusviskande fröknar*, basröstade rytare » - traduzione p. 165: « anime

¹ Il corsivo è mio.

gentili, donne col terrore dello stupro ----, urlatori con voce da basso » [« zitelle invocanti Gesù » non è tradotto].

E credo che basti.

La traduzione di *Sogni di rose e di fuoco* di E. Johnson, fatta da M. P. Muscarello Pavese, benché migliore per l'italiano più scorrevole, non è tuttavia anch'essa priva di errori.

Testo (dell'ed. svedese Aldus, Stockholm 1962) p. 7: « Medan gubbens möbler bars in eller slogs sönder eller brann upp i husen » - traduzione p. 422: « Mentre i mobili del vecchio venivano portati nelle case, o erano rotti e bruciati » anziché: « venivano portati dentro, o fatti a pezzi o bruciati nelle case ».

Testo p. 8: « Strödde... insektspulver som mest var krossad malört, det torkade gräsets vårbrodd och lavendel » - traduzione p. 422: « spargeva insetticidi che per lo più erano assenzio pestato, chiodi di garofano essiccati e lavanda »; anziché: « germogli primaverili d'erba rinsecchita ».

Testo p. 38: « Skulle det vara så svårt att få kunskaper? » traduzione p. 464: « Dovrebbe essere tanto difficile farsi una cultura? »; anziché: « Che sia tanto difficile... ».

Vorrei quindi concludere questa spiacevole rassegna d'errori e di giudizi critici alquanto incomprensibili con l'auspicio che tali opere non trovino tanto facilmente editori disposti a pubblicarle, anche se — amara consolazione! — il pubblico che le legge è, come ho detto, praticamente inesistente.

Con quest'opera non si è certo reso un servizio né a H. Martinson né a E. Johnson né alla diffusione della letteratura svedese in generale.

ISELIN MARIA GABRIELI

M. VON PLATEN, *Den unge Vilhelm Moberg*, Lund 1978, pp. 343.

Questo volume è la prima parte di una progettata grande biografia dello scrittore svedese Vilhelm Moberg. Comprende gli anni fra il 1898 e il 1935, cioè la prima metà della sua vita. Sulla base di una ricca corrispondenza e di una notevole quantità di appunti e manoscritti inediti di Moberg, M. von Platen ha tracciato in questo interessante studio, corredato di foto d'epoca, un profilo di scrittore sensibile e fantasioso e al contempo di impegnato riformatore sociale.

La vita di Moberg, « modello di carriera di scrittore-lavoratore, di scrittore-proletario »¹, viene qui passata in rassegna, dall'infan-

¹ P. 10: « ...prototyp för arbetarförfattarens, proletärförfattarens karriär ».

zia nel povero podere di Moshult agli anni di studio nella locale scuola elementare e poi nel ginnasio di Grimslöv. Veniamo informati fin nei minimi particolari sulla famiglia di Moberg, addirittura sul suo albero genealogico, sull'ambiente circostante misero e grezzo, sugli episodi salienti della infanzia e della giovinezza; in un continuo raffronto (pp. 17-26), alquanto stancante a dire il vero, con fatti persone e episodi narrati nei romanzi, quasi per contestare a Moberg la libertà della trasfigurazione artistica.

La sete di leggere e di sapere si manifestò nel ragazzo ben presto, con prepotenza — è proverbiale fra altro l'aneddoto che ce lo mostra mentre via via stacca dalle pareti della cucina tutti i giornali con cui è tappezzata, per poter leggere *L'Isola misteriosa* di J. Verne (p. 59).

Dai primi tentativi drammatici e narrativi, su cui troppo a lungo però si sofferma von Platen, giudicandoli peraltro negativamente: « Non che i primi racconti giornalistici siano brutti, ma solo molto raramente sono ben riusciti »², e dal tirocinio di giornalista di provincia, si passa infine al primo valido romanzo di Moberg, *Raskens*, con cui egli debuttò ed ebbe successo. Qui — secondo von Platen — lo stile è nettamente migliore, scevro di eccessivi dialettalismi e del sentenziare contadinesco (p. 227).

Con quest'opera Moberg getta le basi della sua migliore narrativa, quella « contadina »: « La sua opera artistica è in gran parte divenuta un monumento agli avi senza nome, alle loro silenziose fatiche, alle loro opere dimenticate »³.

S. Lagerlöf, B. Björnson, lo Strindberg di *Hemsöborna* e la narrativa pansessualista di D. H. Lawrence sono le tappe obbligate attraverso le quali Moberg passa nel periodo in cui scrive il romanzo in due parti su Adolf di Ulvaskog: *Långt från landsvägen* e *De knutna händerna* e il primitivistico *Mans kvinna* (p. 301).

Negli anni di permanenza a Stoccolma, fra altro, a contatto con scrittori come E. Johnson e A. Lundkvist nasce nel giovane scrittore quello che egli considerò il suo grande romanzo sociale: *A. P. Rossell, bankdirektör*, e che invece tanta parte della critica giudica assai meno riuscito del « romanzo contadino ». Sulla genuinità e validità artistica di quest'ultimo sembra peraltro concordare anche von Platen nel suo sintetico giudizio: « Se si prescindere da una certa tendenza all'alternante ripetizione, da una solenne iterazione biblica — che talvolta può stancare — e dallo

² P. 219: « Inte så att de tidiga tidningsberättelserna är dåliga, det är bara det att de så sällan är riktigt bra ».

³ P. 312: « Hans författarskap har ju i mycket format sig till ett monument över de namnlösa fäderna, deras tysta mödor, deras glömda livsverk ».

slancio lirico delle sue descrizioni paesaggistiche, c'è ben poco nel suo stile narrativo, di calcolato e di sofisticato »⁴.

Malgrado le copiose osservazioni e critiche testuali, questo primo volume della biografia di V. Moberg ci avvicina soltanto, senza penetrarvi, nella zona vitale della sua produzione narrativa.

ISELIN MARIA GABRIELI

L. SIMONS, *Van Duinkerke tot Königsberg. Geschiedenis van de Aldietsche Beweging*, Nijmegen/Brugge, 1980, pp. 221.

Ludo Simons, bibliotecario dell'Archivio e Museo della Cultura Fiamminga di Anversa, è uno dei pochi studiosi dell'area nederlandese ad interessarsi alla storia dei contatti culturali tra zone politicamente divise ma linguisticamente così affini quali quelle dei Paesi Bassi e della Bassa Germania.

La coscienza di tale affinità culturale oltreché linguistica nacque sia in Germania che nei Paesi Bassi col romanticismo ma il suo potenziamento nella ricerca di una effettiva collaborazione culturale fu connesso a situazioni politiche contingenti non sempre omogenee. Fattori favorevoli comunque si erano profilati intorno al 1840 soprattutto nelle Fiandre e nello Schleswig-Holstein. In questi territori infatti, entrambi investiti da tendenze centralizzatrici che costituivano una minaccia alla sopravvivenza delle parlate locali, erano sorti meccanismi socio-psicologici di difesa sostanzialmente analoghi ma di intensità diversa. Si caratterizzavano soprattutto per un ripiegamento sulla propria identità minacciata attraverso un'idealizzazione dei valori di tempi passati più gloriosi e una tendenza alla *Heimatliteratur*, costruita sulla base del dialetto in contrapposizione alla lingua di cultura dominante. Fu appunto questa base linguistica lo strumento principale dell'intesa dei movimenti di emancipazione che andavano formandosi nelle Fiandre, nell'Holstein e nel Mecklenburgo.

Nascita, sviluppo e tramonto di queste tendenze politico-culturali sono il tema del presente studio, basato su un'ampia documentazione in parte inedita e focalizzato principalmente sul movimento *Aldietsch*, che era sorto in Fiandra come epifenomeno del movimento di emancipazione fiamminga. Di questo infatti allargava i confini fino a comprendere tutta l'area linguistica neder-

⁴ P. 322: « Om man bortser från en viss benägenhet för varierad upprepning, en bibliskt högtidlig iteration — som ibland kan bli tröttande — och från det lyriska svinget i hans naturskildring, är det mycket lite i hans berättarstil, som skiljer ut sig som beräknat artisteri ».

landese e basso-tedesca, che in quell'epoca andava da Dunkerque fino a Königsberg. Al noto pangermanesimo, che ebbe alcuni radicali sostenitori al Parlamento di Francoforte del 1848, esso affiancava o, se necessario, opponeva un non meno deciso « panneerlandismo » che ripristinò il termine *dietsch*, denominazione medievale dei dialetti nederlandesi, caricandolo di un significato propagandistico in funzione unificatrice.

Capo del movimento era il bibliotecario di Anversa, Constant Jacob Hansen (1833-1910), esaltato idealista e agitatore di origine dano-olandese, uno dei pochi comunque che in un generico clima di fraternizzazione romantica propose misure concrete per attuare i sogni di avvicinamento linguistico e culturale. Il suo cavallo di battaglia era un progetto di riforma grammaticale e ortografica che dovesse unificare il nederlandese e il basso-tedesco, progetto avanzatissimo per i suoi tempi ma alquanto utopico, che incontrò più diffidenze e ostilità che adesioni, anche nel seno stesso dei movimenti fiammingo e basso-tedesco. Le riserve venivano soprattutto dalla giovane linguistica nederlandese ma mascheravano in fondo uno scarso interesse e un senso di superiorità verso i dialetti basso-tedeschi. Il diverso *status* della lingua nederlandese con la sua salda tradizione grammaticale e quello dei dialetti basso-tedeschi, eterogenei fra loro, costituivano un ostacolo non meno reale delle diverse lealtà politiche delle zone interessate.

L'A., nei suoi commenti spesso ironici, attribuisce il fallimento delle aspirazioni di Hansen soprattutto alle deficienze tecniche e all'ingenuità dei suoi progetti ma tralascia di approfondire le motivazioni ideologiche dei contrasti. Sorprende anche in una storia del movimento in quanto tale la concentrazione sulla sola figura di Hansen e sui suoi amici fiamminghi. Manca infatti un'adeguata informazione sui sostenitori in Olanda. Dei fratelli J. A. e L. Leopold, che pure avevano dato un concreto sostegno al movimento con l'interessante raccolta di testi dialettali nederlandesi e basso-tedeschi in *Van de Schelde tot de Weichsel* (Groninga, 1876-1882, 3 voll.), si trovano in questo studio solo scarsi cenni poco significativi.

Anche sul retroterra culturale e politico dei protagonisti della letteratura basso-tedesca, Fritz Reuter e Klaus Groth, manca un inquadramento preciso. Eppure proprio il secondo svolge, in questo studio, un ruolo essenziale in quanto interlocutore principale di Hansen. Vengono però definiti con chiarezza i termini dei rapporti di amicizia, stima e stimolo che legavano questi due animatori della riscossa della *Heimatliteratur* e risulta evidente come gli impulsi alla collaborazione partissero soprattutto dal fiammingo, verso i cui progetti Groth serbava sempre, da quando si conobbero nel 1860, un ampio margine di riserve. Non sono invece trattate le ragioni che spinsero Groth all'uso letterario del dialetto dei Dittmarschen e i rapporti complessi che lo legavano alla cul-

tura tedesca dominante e alla Prussia, nonostante certe affermazioni sulla superiorità linguistica del basso-tedesco rispetto all'alto-tedesco, espresse nella corrispondenza cogli amici fiamminghi, laddove questi ultimi si servivano del nederlandese, magari in trascrizione ortografica basso-tedesca! Dal materiale offerto è senz'altro lecito concludere che in questo « matrimonio » il ruolo di amare spettò ai fiamminghi, ai basso-tedeschi quello di essere amati e di ricambiare con misura. Su questo rapporto poi pesò negativamente il fattore politico costituito dalla Prussia in espansione che, specie dopo le vittorie del 1866 e del 1870, cercò di impadronirsi del movimento e di strumentalizzarlo ai suoi fini imperialistici. Tale strategia non ebbe successo ma portò invece al prematuro tramonto del movimento ormai abbandonato dalle simpatie dell'opinione pubblica fiamminga e olandese, giustamente allarmata dal pangermanesimo di stampo prussiano.

A parte l'esito infelice del movimento *Aldietsch*, l'A. ne mette a ragione in rilievo alcuni aspetti positivi, quali il crescente interesse che riuscì a creare per la giovane letteratura basso-tedesca e per gli studi di dialettologia. Sugli scambi letterari in particolare l'A. ci promette uno studio a parte, che tratterà le traduzioni, e i saggi di Hansen e dal quale emergerà un panorama più ampio di quello costituito dal solo movimento *aldietsch*.

J. H. METER

RASSEGNA DI STUDI SU IBSEN

J. HURT, *Catiline's Dream. An Essay on Ibsen's Plays*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London 1972, pp. 206.

Questo volume mostra sin dalla prefazione uno dei suoi maggiori limiti: l'autore, J. Hurt, legge e cita drammi, lettere e appunti di Ibsen solo in traduzione (di M. Meyer, New York 1960-66; di J. McFarlane et alii, Oxford 1963-70; di E. Sprinchorn, New York 1964; p. vii). Sappiamo tutti che anche A. Manzoni lesse Shakespeare in traduzione, eppure ne comprese il genio; che anche F. De Sanctis tenne lezioni su Shakespeare pur non conoscendo l'inglese. Ma si trattava appunto di A. Manzoni e di E. De Sanctis.

Chi oggi scrive e giudica di Ibsen non può ignorare i testi originali.

Secondo difetto, a mio avviso, è l'elaborazione di un cliché psicanaliticheggiante, che l'autore tenta di applicare ai drammi, traendone aberranti conclusioni. Si parla infatti (pp. 7-9) dell'esistenza di una « primary home » avvelenata che l'eroe abbandona per ascendere « the heights » e poter di lì scrutare il mondo e crearsi un « project of the will » ovvero un ideale da seguire. Avviene qui un « first child-death » mentre appaiono due donne a tentare l'eroe; una « fascinating » l'altra « gentle ». L'eroe in genere sceglie l'ultima e con lei si stabilisce nella « valley » allestendo una « secondary home ». Dopo vari screzi la « gentle woman » muore, crolla il « project of the will » e avviene una « second child-death »; ha inizio poi « an ascent to the peaks » che culmina in una morte estatica dell'eroe [!]

Tutto il presente studio è unicamente articolato sull'applicazione pedantesca di tale schema, puntellato qua e là da dissertazioni sulle teorie psicanalitiche di R. Laing sulla schizofrenia e sull'ansia repressa (« engulfment, implosion, and petrification » - p. 23); per non dire poi delle molte implicazioni di carattere sessuale, secondo Hurt, evidentissime nei drammi (p. es. p. 62: « For Peer, Aase is part mother, part playmate, and part lover... Oedipal feelings are... overt »; p. 104: « the undercurrent of unconscious sexuality in Nora's descriptions ...of her relationship with her father »; p. 137: « the Oedipal guilt which has been with her [Rebecca] throughout her time at Rosmersholm »; p. 142: « Ellida isolated with her father in the phallic lighthouse »; p. 151: le pistole di Hedda « with their combined paternal and phallic associations »; p. 163: le conversazio-

ni di Hilde e Solness « suggest that she represents sexuality and Solness's recovery from the impotence of his marriage with Aline »; p. 171: « the shock of the child's accident apparently made Allmers impotent »; e mi fermo qui.

Tutti i personaggi, afferma Hurt, sono puntualmente dominati da « a schizoid anxiety » o « a schizoid strategy » o da un « terror of ego-loss » (pp. 23, 92, 143, 149, 150); e ritiene quindi probabile che nella vita di Ibsen ci fosse un nascosto motivo che spiegherebbe tale « ossessiva persistenza nell'esplorazione della personalità schizofrenica » (pp. 203).

Non mette qui conto proseguire con la nutrita serie di più che discutibili affermazioni del critico americano; ai suoi occhi tutto appare così semplice e chiaro. Bastino a conclusione le seguenti citazioni: « the gothicism of this lurid plot [in *Catilina*] throws into relief the gothic elements in Ibsen's late work » (p. 5); oppure: « there is something of the guiltridden Byronic hero not only in Brand and Peer Gynt, but also in... Gregers Werle, John Rosmer, Halvard Solness and Arnold Rubek. Behind such pairs as Gerd and Agnes, Rebecca and Beate, and Hilde and Aline are the gothic archetypes of the Fatal woman and the Persecuted Maiden and behind the Helmer doll's house, Mrs Alving's Rosenvold, and the gloomy Rosmersholm stand the ruined abbeys and castles of *The Monk* and *The Castle of Otranto* » (p. 6).

Sarebbe proprio di cattivo gusto ricordare qui a uno studioso di lingua inglese il principio filologico del « Close reading »?

F. PAUL, *Henrik Ibsen*, Darmstadt 1977, pp. 400.

Il curatore del presente volume, che raccoglie e spesso presenta in altrui traduzione, una lunga serie di più o meno noti saggi o excerpta su H. Ibsen, avverte il lettore nella prefazione (p. 3), mettendone in rilievo gli aspetti più significativi, di aver suddiviso i detti contributi in quattro distinte fasi:

1 Die unmittelbare Rezeption bis zum Tod Ibsens durch die zeitgenössische Literaturkritik (Brandes, Brahm, Fontane, Hamsun, Vedel, Weininger, Shaw).

2 Die geistesgeschichtliche und die historisch-biographische Forschungsrichtung bis zum Zweiten Weltkrieg (Woerner, Koht, Petsch, Berendsohn, Tennant).

3 Die Schwerpunktverlagerung zu den angelsächsischen Schulen (vor allem des New Criticism) und ihren norwegischen Varianten (Høst, Haakonsen, Reinert, Northam, McFarlane, Fergusson).

4 Neuere strukturalistische, historisch-materialistische und literatursoziologische Ansätze nach 1965 (Bolckmans, Bien, Gravier, Beyer).

Sempre nella prefazione F. Paul afferma che Ibsen sarebbe il precursore, mediante la tecnica dello « Stationendrama », dell'Espressionismo, del Surrealismo e perfino della psicologia del profondo (p. 7) - tanta è oggi la mania di attribuire gratuitamente a questo o a quello la funzione e la fama di precursore (come si può vedere da quanto è scritto nel libro di E. Durbach, *Ibsen and the theatre*, da me qui recensito a pp. 217-219)!

Quanto alle opinioni di Hamsun, Shaw, Brandes e Brahm sono talmente note che non mette conto qui di tornarvi sopra. Il primo vide Ibsen come un razionalista creatore di tipi e non di esseri viventi; Shaw, come tutti sanno, ne fece un pedagogo propagatore della propria filosofia; Brandes ne mise in luce la paradossale anarchia e ne fraintese completamente la profonda religiosità; Brahm, da ultimo, apprezzò e valorizzò, soprattutto sulla scena, l'Ibsen naturalista.

Nella seconda fase R. Woerner e H. Koht, pur con angolazioni diverse, ne arricchirono e studiarono a fondo la biografia in relazione ai drammi, mentre P. Tennant fu il primo a pubblicare un accuratissimo studio sulla tecnica (retrospettiva) scenica di Ibsen.

I rappresentanti angloamericani del new criticism, da Ferguson a McFarlane da Northam a Reinert e i loro seguaci nordici da E. Høst a Haakonsen hanno contribuito con notevoli studi a una maggiore penetrazione della drammaturgia ibseniana; mentre nell'ultima fase — per attenersi alla terminologia di F. Paul — Bolckmans, E. Beyer, Bien concludono questo ampio ventaglio interpretativo all'insegna dello strutturalismo e del marxismo.

Ci mancava soltanto la psicanalisi.

E nientemeno che Freud in un conciso saggio sul dramma *Rosmersholm* (pp. 126-133) mette l'accento non solo su quanto Ibsen appena di sfuggita accenna come a remoto evento nella vita di Rebecca West, ma, senza alcuna prova testuale, dichiara (p. 132) che Rebecca « deve aver intuito che sua madre e il dr. West erano amanti » [!] Il fatto incontrovertibile invece, che Rebecca ha indotto al suicidio la moglie di Rosmer del quale ella è innamorata e dal quale viene poi spiritualmente trasformata, passa, per Freud, in seconda linea, di fronte al fatto che il ben noto complesso edipico una volta legò insieme la sorte del dr. West e di Rebecca lasciando così sulla vita di lei un'impronta indelebile.

Di molti saggi (come p. es. di Northam e di McFarlane, di Fergusson e di Bien e di altri) ho già discusso nel mio studio su Ibsen (Annali IUO, quaderno, Napoli 1977) e ritengo perciò superfluo ripetere quanto ho già detto.

Mentre il saggio di Adorno: « Die Wahrheit über Hedda Gabler » (pp. 164-168) nulla di nuovo aggiunge su quanto è stato più volte detto intorno alla caratterizzazione decadente dell'eroina ibseniana; penetrante e molto attento ai valori testuali mi sembra il

saggio di O. Reinert: « Sight Imagery in *The Wild Duck* (pp. 230-238), in cui il caso tipico per Ibsen di un dettaglio realistico che asurge a simbolo di una visione e concezione della vita è il punto di partenza per una rete di corrispondenze e relazioni, che costituisce l'intera struttura del dramma: in un crescendo sempre più intenso si passa dal fatto apparentemente banale della miopia di Hedvig al modo o ai modi così diversi con i quali, da Gregers a Relling, tutti i personaggi più o meno « vedono » l'anitra selvatica e il suo simbolico significato, prima e dopo la catastrofe. Brevi e sobri ma molto congruenti anche i richiami, a causa di situazioni per vari aspetti analoghe, all'*Edipo* sofocleo e al *Re Lear*.

Direi che accanto a pagine di critica che resteranno — come sempre accade in ogni rassegna antologica — figurano qui molti studi, che ben poco di nuovo aggiungono a quanto conosciamo dell'arte di Ibsen.

R. GRAY, *Ibsen - a dissenting view. A study of the last twelve plays*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1977, pp. 231.

Il presente lavoro che tratta quasi esclusivamente, come dice il titolo, gli ultimi dodici drammi di Ibsen, in una visione « dissidente » da quella più in voga, è una appassionata ma per lo più angusta analisi della drammaturgia di Ibsen. Di facile lettura, il volume è corredato di una lista cronologica di tutti i drammi, di un indice dei nomi, di un utilissimo indice degli argomenti e di una bibliografia dei testi citati.

Dopo aver brevemente accennato ai drammi giovanili tra cui *Brand*, *Peer Gynt* e *Cesare e Galileo*, Gray inizia la sua analisi con il primo dei cosiddetti drammi realisti: *Colonne della società*. Qui come in seguito l'autore vuole dimostrare l'incongruenza, l'inverosimiglianza e l'ingenuità dei caratteri e degli intrecci dei drammi ibseniani, pur ammettendo che « Ibsen's craftsmanship, in keeping the audience agog even as he partly relieves its tension, is undeniable » (p. 33).

Il disegno ibseniano in bianco e nero, già rilevato tanti anni fa in Italia da S. Slataper, è motivo ricorrente nella critica di Gray, che sottolinea il fanatismo della verità in Lona Hessel (p. 32) e il grottesco della finale « conversione » di Bernick (p. 36), nonché le molteplici inverosimiglianze del macchinoso intreccio.

Su *Casa di bambola* il giudizio dell'autore non è più positivo: ora cita la nota critica (*In search of a theatre*, London 1950, p. 366) di E. Bentley per sostenere che la improvvisa conversione del ricattatore Krogstad è poco convincente: « the influence of a Good woman is too convenient here: as Eric Bentley allows one partner

in his dialogue to say: 'Krogstad is a mere pawn of the plot. When convenient to Ibsen, he is a blackmailer, when inconvenient, he is converted' » (p. 50); ora denuncia l'eccessiva caricaturalità d'un personaggio come il marito Torvald Helmer (p. 55); ora sorprendentemente accusa Ibsen di aver inscenato l'abbandono della famiglia da parte di Nora per creare un gran finale rivoluzionario e al contempo gradito al grosso pubblico: « the concessions he made to that taste are also clearly visible, not only in the earlier scenes, but at the vital moment of Nora's decision. Her departure announced a great awakening, in European drama as well as in women's egalitarianism » p. 58). Per mio conto obbietterei che mentre è innegabile una influenza della campagna femministica del tempo, non si può seguire l'autore nell'accusa a Ibsen di concessioni al gusto del pubblico. L'epilogo di Nora che abbandona marito e figli fu tanto poco gradito che per presentare il dramma in Germania, com'è noto, si dovette inventare un ridicolo *happy end*.

Di *Spettri* Gray vorrebbe, mediante una serie di interrogativi senza risposta, dimostrare l'assoluta inverosimiglianza delle situazioni drammatiche ribadendo così un canone interpretativo dell'autore usato e abusato, quello della verosimiglianza realistica esterna al dramma. Cosa ha, egli scrive, il pastore Manders da temere dal ricatto di un noto ubriaccone e malvivente come Engstrand (p. 65)? Come può d'altra parte Engstrand illudersi di contare anche in futuro sul sostegno dell'ingenuo Pastore quando la progettata « casa del marinaio » prima o poi verrà smascherata come casa di malaffare (p. 66)? Come mai nessuno si è mai accorto della dissolutezza del ciambellano Alving (p. 68)? E perché solo Osvaldo eredita la sifilide e non anche Regine, secondo i canoni dell'ereditarietà (tanto spesso ignorati dagli ottocenteschi scienziasti), p. 68? E conclude asserendo che: « the play is confused, and the self it expresses is too little aware of the realities of the selves to be able to create a great dramatic work » (p. 83).

Quanto al dott. Stockmann di *Un nemico del popolo*, « one of Ibsen's more childish egoists » (p. 92), Gray non riesce a vedervi altro che la personificazione della « coherent philosophy, partly anti-democratic, as Ibsen's own philosophy generally was, partly aristocratic, partly violent and massively intolerant » (p. 92).

Sull'*Anitra selvatica* il giudizio di Gray si rifà a critici come H. Weigand, M. Bradbrook e J. Kruse che vi sentono più il tragico che il tragico. E non spreca una parola sui passi altamente poetici come p. es. il dialogo tra Hedvig e Gregers sulla storia del misterioso abbaino e dell'anitra selvatica, e trova commovente solo il personaggio di Gina (p. 113).

Meno negativo è il giudizio sul dramma *Rosmersholm*, saldamente congegnato e di forte effetto drammatico (p. 114); eppure anche qui l'autore afferma: « the relationship between her [di

Beate] action and their deaths is too remote to carry conviction, and the concluding mention of her is really no more than a baseless reiteration of the idea of retribution represented by the horses » (p. 124); e la scena stessa del suicidio di Rosmer e Rebecca appare come « a decision taken on the spur of the moment, with no emotional power entirely schematic » (p. 123). In tal modo mi sembra che l'autore neghi proprio quella che è l'intima validità del dramma: di aver, in forma così concisa e stringata, dimostrato in perfetto parallelismo il lento processo di inversione e di identificazione delle parti che induce Rosmer e Rebecca al suicidio finale.

Per non dire poi degli ultimi drammi che, secondo Gray, già con *Hedda Gabler* dimostrerebbero chiaramente il declino di Ibsen. Ecco cosa si legge di *Hedda Gabler*: « Tesman is a stereotype, with no degree of sympathy or awareness... Ibsen's people are like grotesques in the rigidity of their personalities » (p. 135); « what distinguishes her [Hedda] from the ordinary 'bourgeois' characters is that she simultaneously desires and detests, so that neither her life nor her death can be called a desire or a fulfillment, a despair or a defeat » (p. 145); perfino il suicidio di Hedda « resembles a Victorian melodrama in which the maiden takes her life rather than suffer a fate worse than death » (p. 143); e da ultimo « this comprehensive cynicism, coupled with the one-dimensional characters who are made to serve its turn, is the reason why *Hedda Gabler* comes off poorly in any comparison with *Uncle Vanya*, or *Phèdre*, or *Medea*. A meanness of spirit runs through the play from beginning to end » (p. 146). Dunque, quanto c'è di tendenzialmente grande in Hedda, sfugge del tutto all'autore.

Sugli altri drammi i giudizi si susseguono sempre più negativi e non mette conto qui citarli tutti. Mi limiterò ad un solo accenno: « The collapse of his [di Ibsen] powers in these last ... plays is sad enough, without investigating the states of mind that gave rise to it. As plays, they fail in coherence, dramatic movement, psychological insight, even in ordinary perceptiveness about human behaviour » p. 198); così infine Gray conclude sentenziando: « Ambition without substance is all that remains. Ibsen is confessing to himself, not wholly despairingly, his own failure » (p. 211) [!]

Anche sul linguaggio poetico di Ibsen preso in esame nella parte finale del libro, Gray si pronuncia negativamente sottolineando, ora la prosaicità a paragone p. es. di quello shakespeariano (pp. 214-215), ora la nudità e l'incongruenza dei dialoghi (p. 122). Unica concessione, la faustiana passione di Ibsen: « Ibsen is writing of a world that has never come to life... Yet that striving, like Faust's, is the strongest characteristic of all Ibsen's dramatic work » (p. 184).

H. NORENG, *En ny Ibsen? Ni Ibsen-artiklar*, Gyldendal norsk Forlag, Oslo 1979, pp. 134.

Il volume raccoglie nove brevi saggi di vari autori su Ibsen, per la celebrazione del centocinquantenario anniversario della nascita del drammaturgo norvegese.

Già nella prefazione H. Noreng dà una risposta negativa al suo interrogativo titolo; che peraltro trova motivata conferma nei seguenti saggi, i quali infatti non offrono nulla di nuovo sulla drammaturgia di Ibsen.

In un proprio saggio Noreng stesso vuole sottolineare l'aspetto satirico delle opere ibseniane prendendo essenzialmente in esame le commedie, ispirate, secondo lui, dall'*Adam Homo* di F. Paludan-Müller, dal *Faust* di Goethe e dalla *Divina Commedia* - « Solveig e Peer Gynt sarebbero Dante e Beatrice » [!] (p. 33).

Nella *Commedia dell'amore* Noreng afferma che è satireggiato soprattutto il fidanzamento e il matrimonio nella società norvegese, in *Brand* la burocrazia e il parlamento e in *Peer Gynt* non solo il popolo norvegese ma tutta la civiltà occidentale (p. 21). Si affretta poi però a precisare che mai Ibsen, dopo il 1870, satireggiò gli operai e le donne (pp. 49-50) e ricorda il famoso discorso tenuto da Ibsen a Trondheim nel 1885, in cui l'artista dichiarò di riporre le sue speranze per il futuro negli operai e nelle donne (p. 51).

Nel secondo saggio A. Aarseth nega in sostanza a proposito di *Colonne della Società* l'impegno politico-sociale che i critici marxisti vogliono attribuire al dramma e nega anche che questo tratti solo « il destino dell'umanità in una società industrializzata, nell'accumulo capitalistico e nel libero scambio »¹ [??]. Per Aarseth invece il dramma è un primo tentativo, anche se in stile scribiano, di caratterizzazione psicologica e di contrapposizione tra menzogna e verità.

Il saggio di H. Haaland tende essenzialmente a mettere in rilievo il personaggio di Nora di *Casa di bambola* come eroina femminista, della quale peraltro leggiamo a p. 64 che è sì poco verosimile ma resta pur sempre « un esempio significativo² [dell'emancipazione] ». L'analisi del dramma è poi in sostanza condotta col tradizionale metodo biografistico. Leggiamo tra altro che « Naturalmente occorre ricordare il legame tra il titolo del dramma e il gioco con le marionette con cui Ibsen bambino si diletta a Venstøp »³. Inoltre, per guadagnare, Nora ha per sette anni eseguito lavori di copiatura all'insaputa del marito: « Questa precisa-

¹ P. 56: « handler om hva som skjer med menneskene når de utsettes for industrialisering, kapitalakkumulasjon og frihandel ».

² « viktig forbilde ».

³ P. 70: « Det er også naturlig å minne om forbindelsen mel-

zione cronologica concorda sbalorditivamente con la permanenza di Ibsen a Grimstad » [!] ⁴

Segue un saggio su *Rosmersholm* di E. Beyer, il quale analizzando la autenticità degli ideali di Rebecca e di Rosmer, conclude, e qui concordo con lui, con questo entusiastico giudizio: « Qui Ibsen tratteggia caratteri composti come mai prima e penetra nell'inconscio umano più profondamente che altrove »⁵.

I due saggi di L. Schøyen e di A. Pettersson trattano il dramma *Hedda Gabler* e la messinscena di C. Marowitz senza ombra di fedeltà al testo. L. Schøyen è perfettamente d'accordo con Marowitz. A. Pettersson è invece di parere opposto; disapprova ogni manipolazione di un testo drammatico. A. Kittang, usando il linguaggio critico venuto oggi di moda, mentre si rifiuta di interpretare il *Costruttore Solness* come un dramma a tesi sulla speculazione edilizia e sul profitto (p. 103), cade in egualmente cervelotiche interpretazioni affermando: « l'ascendere e il precipitare... caratterizzano l'uso metaforico sul micropiano del dialogo » [?] ⁶. Tralascio altre interpretazioni campate per aria quanto questa qui riferita.

B. G. Madsen e L. Longum concludono il volume con i loro saggi: l'uno sulle rappresentazioni cinematografiche e teatrali americane dei drammi di Ibsen; l'altro sulle sempre nuove tecniche offerte dalla TV, che però necessariamente tendono ad alterare il dramma ibseniano. G. B. Madsen, dopo aver polemizzato col critico americano J. W. Krutch sulla maggiore o minore drammaticità di *Spettri*, conclude ricordando come la celebre rappresentazione cinematografica di *Hedda Gabler* del 1975 con Glenda Jackson e Timothy West abbia degnamente testimoniato, nella assoluta fedeltà al testo ibseniano, dell'attualità di Ibsen.

E. DURBACH, *Ibsen and the theatre. Essays in celebration of the 150th Anniversary of Henrik Ibsen's Birth*, The Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke 1980, pp. 144.

Questo volume raccoglie otto saggi su H. Ibsen a celebrazione del centocinquantenario anniversario della nascita.

lom tittelèn på Dukkehjemmet og Ibsens egen leik med dukker i hjemmet på Venstøp ».

⁴ P. 70: « Denne tidsangivelse stemmer forbløffende med lengden av Ibsens opphold i Grimstad ».

⁵ P. 88: « Her tegner han [Ibsen] mer sammensatte skikkelser enn han noen sinne før hadde skapt, og han lodder dypere i det underbevisste og fortrenge sjeleliv enn i noe tidligere verk ».

⁶ P. 104: « førestillingane om å stige og falle... pregar både metaforbruken på mikroplanet i dialogen, ... ».

Nella sua prefazione il curatore, E. Durbach, sottolinea l'eterogeneità dei vari saggi tendenti a rappresentare: « Ibsen our contemporary, and Ibsen the Victorian; the Anglo-American Ibsen, and that other 'alien' Ibsen; the triumph of Ibsen on the modern stage, and the failure of modern Ibsen productions; the revelation of dramatic meaning through the sensibility of the central protagonist, and the meaning that derives only from the fields of force existing among all the characters in the play; Ibsen on the stage, and Ibsen on the page » (p. 3).

Cita poi a sostegno dell'attualità di Ibsen nel teatro moderno, l'opinione di Arthur Miller: che cioè tutti i maggiori drammi americani da *The Iceman Cometh* e *Who's afraid of Virginia Woolf?* non sono altro che variazioni dell'*Anitra selvatica* (p. 11); e non manca di soffermarsi — nello spirito di G. Craig — sul fatto che la regia di I. Bergman da *Hedda Gabler* volle eliminare, perché accademici e letterari, sia il ritratto del Generale Gabler sia l'accenno alla dionisiaca corona di pampini (« *vinløv i håret* »; pp. 4-5).

Il primo saggio di M. Meyer riproduce una parte della sua ben nota biografia del norvegese.

Inga-Stina Ewbank ci informa invece sulla cattiva accoglienza e addirittura negligenza da parte dei critici dei drammi di Ibsen in Inghilterra, dove la scarsa comprensione sarebbe dovuta a una « profound and ineluctable alienness » del norvegese (p. 31) e alla costruzione per dir così « verticale » dei suoi drammi (p. 32), che, a differenza di quella « orizzontale » di Shakespeare, di G. Eliot o di Henry James, condotta per lo più con un gioco di mezzeluci, sottolineerebbe dunque troppo i netti contrasti (p. 38).

A p. 30 l'autrice giustamente condanna un molto discutibile giudizio di un critico inglese, F. Lumley, che rimprovera a Ibsen di non rappresentare la realtà odierna dominata dall'incertezza e dall'angoscia. Quasi che l'opera d'arte fosse uno specchio della realtà e non invece dell'anima dell'artista.

Lise-Lone e Frederick Marker trattano solo la messinscena dei drammi ibseniani e ricordano quella infelice e anacronistica che G. Craig fece di *Kongsemnerne* (« Pretendenti alla corona ») nel 1926. Paradossalmente invece tessono poi molte lodi della rappresentazione di *Peer Gynt* allo Stadsteater di Malmö nel 1957 allestita da I. Bergman che, a loro dire, liberò il dramma dagli eccessivi sentimentalismi, dagli stereotipi poetici e dalle concilianti idealizzazioni precedenti (p. es. rendendo la scena delle nozze come: « ... noisy, drunken, brawl » [!] p. 58).

A onore dei Marker va però sottolineato l'orrore con cui qui ricordano l'arbitraria interpretazione data da Peter Stein nel 1971 della figura di *Peer Gynt* come vittima del capitalismo [!] (p. 65).

Nel suo saggio M. Esslin vuol vedere in Ibsen il creatore del dramma moderno, per il suo contributo allo sviluppo sia del teatro

politico e ideologico sia di quello introspettivo (p. 71), e cita a sostegno episodi come quello della valanga in *Brand*, della scena dei troll e del naufragio in *Peer Gynt*, nonché del fonditore di bottoni e della finale visione di Solveig che sarebbero « dreamlike projections of the character's inner visions ». E ricorda l'opinione, a mio avviso orripilante, di B. Brecht che nel 1928 « declared that Ibsen's *Ghosts* had become obsolete through the discovery of Salvarsan as remedy against syphilis » (p. 72). Non esitando poi ad affermare che a Ibsen spetta il merito di aver aperto « insights into the characters' unconscious motivations and feelings » (p. 74). Ma come si può sostenere una simile tesi quando nel pur antiteologico Ibsen tutto richiama a un individualistico peccato originale, e comunque sempre, perfino in modo esasperante, alla responsabilità del singolo?

Segue ora il saggio dell'attrice Janet Suzman, illustrante particolari tecnici della recitazione di un complesso personaggio come Hedda Gabler, quello di J. Northam che interpreta l'ultimo dramma ibseniano, *Når vi døde vågner* (Quando noi morti ci destiamo) come una Moralità, in cui Irene e Ulfheim sono « virtue and vice acting upon two specimens of Everyman » (p. 106); e in cui « Two Everymen respond the exhortations of two personified principles of living, and make their crucial choice » (p. 117). Tutto il saggio di Northam mira poi a rilevare nel linguaggio dei singoli personaggi le sfumature in senso spiritualistico o materialistico fino all'epilogo.

Gli ultimi due saggi di E. Sprinchorn e di J. McFarlane, trattano rispettivamente la frequente pessima interpretazione degli attori americani, che in tal modo rendono inaccettabili i drammi ibseniani e il complesso mondo strutturale degli ultimi drammi del norvegese.

Quanto a E. Sprinchorn¹ vedo che è l'unico a ricordare, dichiarandola « very perceptive » l'interpretazione data da H. J. Weigand (*The modern Ibsen*, Now York 1925) del personaggio di Nora.

Conclude infine il volume J. McFarlane, il quale applica agli ultimi drammi di Ibsen le più che problematiche teorie strutturalistiche, schematizzando e diagrammatizzando, a mio avviso, con eccessivo meccanicismo. Non è questo certo uno dei migliori contributi di McFarlane alla comprensione dell'arte di Ibsen.

ISELIN MARIA GABRIELI

¹ Mi chiedo perché Sprinchorn scriva il nome di Hedvig dell'*Anitra selvatica* usando la grafia tedesca: Hedwig.

RASSEGNA DI STUDI SU STRINDBERG

U.-B. LAGERROTH, G. LINDSTRÖM, *Perspektiv på Fröken Julie*, Rabén och Sjögren, Stockholm 1972, pp. 214.

Nella prefazione al volume i due curatori, U.-B. Lagerroth e G. Lindström scrivono che questo «intende presentare come in un ventaglio il dramma strindberghiano - dalla genesi del testo e dall'opinione che ne ebbe l'autore all'accoglienza dei contemporanei e della critica fino ai massmedia che se ne impadronirono, più o meno trasformandolo: il teatro, il cinema, la coreografia, la TV»¹.

All'inizio infatti sono citate, oltre le lettere di Strindberg agli editori nelle quali offriva il suo nuovo dramma naturalista, la prefazione dell'autore e la inorridita critica dell'accademico C. D. af Wirsén, riflettente la bigotta e provinciale morale dominante.

Il primo critico citato è il noto studioso strindberghiano Martin Lamm, di cui i curatori del volume riportano il ben noto seguente giudizio: «mai come qui Strindberg è riuscito a creare un essere scisso e intimamente lacerato, «un carattere senza carattere» come il personaggio di Giulia», che tanto più grande si fa nella sua disgrazia quanto più meschino e ripugnante Jean si fa nel suo trionfo². Non mancano però neppure in Lamm le osservazioni sulle forzature naturalistiche del dramma (p. 37), e sulla sua sin troppo calcolata tecnica teatrale, ma in lui prevale senz'altro l'apprezzamento sia per la maestria con cui è condotto il dialogo sia per la scena finale dove c'è «una grandiosa fantasia poetica e una spietata consequenziarietà realistica»³.

Lo studioso H. Järv sembra, al contrario di Lamm, vedere il dramma in un'ottica sola, quella psicanalitica (di cui considera Strindberg geniale precursore). Le sue argomentazioni sono in sostanza le seguenti: Giulia si uccide per punirsi della propria de-

¹ P. 8: «Så kan i en solfjädersformad uppläggnings verket presenteras — alltifrån textens tillkomst med Strindbergs egen syn på den i brännpunkten, över mottagandet i samtiden och bedömningen från forskningens sida fram till hela skalan av medier som tagit hand om, transformerat, adapterat texten: teaterscenen, filmen, koreografin, TV-teatern».

² P. 36.

³ P. 42: «Det är en storslagen poetisk fantasi och en oblidlig realistisk konsekvens...».

bolezza, d'aver cioè mancato all'educazione femminista materna (argomento questo già indicato però, fra altri molti, nella stessa prefazione di Strindberg); Giulia si uccide perché tale è il suo destino, di cui nel dramma inattesa si offre l'occasione propizia (motivazione questa pure presente nella citata prefazione); Giulia si uccide perché Strindberg stesso trasferisce in lei l'innato desiderio di un proprio suicidio (e qui mi pare davvero si sconfinava nella fantascienza). Quanto a Jean, anche lui ha uno sfondo psicanalitico, secondo Järv, rappresentando un tipico caso di compensazione adleriana (p. 53).

Il critico americano E. Sprinchorn invece ci diletta con ancor più discutibili osservazioni: ripetuti paragoni con i personaggi di Ibsen che sarebbero «pazienti sdraiati sul divano di Freud e fantasmi in cerca di ragnatele in qualche tetro maniero vittoriano»⁴; affermazioni sul carattere esplicitamente sessuale dei due sogni raccontati sulla scena da Jean e Julie; richiami non so quanto giustificati a *Les bonnes* di Genet; a proposito del quale Sprinchorn, riferendosi a Sartre, che fece conoscere questo scrittore all'Europa, coglie l'occasione per accusare il filosofo francese di «borghesismo e onanismo spirituale» [!]⁵.

L. Josephson sottolinea soprattutto il carattere politico-sociale del dramma sullo sfondo della lotta di classe prendendosela con l'antidemocraticità di Strindberg.

Chiude la serie il saggio di C. O. Gierow su *Fröken Julie* come pantomima.

A questo punto il volume tratta la messinscena del dramma. Se A. Falck dedica il suo contributo alla rappresentazione di *Fröken Julie* a Stoccolma nel 1908 in occasione della visita di G. B. Shaw, G. Ollén passa in rassegna le diverse rappresentazioni del dramma sulle scene europee ed extraeuropee; e a proposito di quella a Pietroburgo afferma che «i presagi della imminente rivoluzione contribuirono a rendere così decisi i suoi [di Giulia] ultimi passi»⁶.

Segue quindi un'intervista di U.-B. Lagerroth al regista svedese Alf Sjöberg, ben noto sia per la messinscena teatrale del dramma che per quella cinematografica (la prima) nel 1950. Nell'intervista si parla di un po' di tutto: dall'esistenzialismo sartriano all'interpretazione strindberghiana di Kierkegaard, dall'idealismo hegeliano a un discutibile parallelo tra *Fröken Julie* e *Gli isolani di Hemsö*, nonché dell'interpretazione di Sjöberg dello shakespeariano

⁴ P. 57: «Ibsens gestalter ofta förefaller vara patienter på Freuds soffa eller spöken som griper efter spindelväv på någon dycker viktorsansk herrgård».

⁵ P. 66.

⁶ P. 114: «Förningarna bidrog till att göra hennes sista steg så bestämda».

Romeo and Juliet. Non intendo entrare qui nei particolari né analizzare le, a mio parere, più che discutibili affermazioni del regista svedese. Si tratta di opinioni che spessissimo esulano dalla sua competenza di regista.

Concludono il volume vari contributi di carattere strettamente tecnico e forse meno interessanti per il critico letterario: R. Waldekrans tratta il dramma in rapporto al film (p. 135 e sgg.); L. Brusling e H. Holmberg i problemi inerenti al passaggio dal dramma al film di A. Sjöberg (p. 153 e sgg.); P. Ortman ricapitola il dramma rispetto al film di A. Sjöberg (p. 165 e sgg.); B. Cullberg illustra la trasformazione del dramma in spettacolo coreografico (p. 175 sgg.); A. G. Ståhle commenta il dramma interpretato da B. Cullberg (p. 180 sgg.); G. Ollén ricorda lo spettacolo in TV (p. 197 sgg.); infine K. Hjelm vuol darci il giusto metodo per interpretare Strindberg sulla scena (p. 211 sgg.).

E. TÖRNOVIST, *Bergman och Strindberg. Spöksonaten - drama och iscensättning. Dramaten 1973*, Bokförlaget Prisma, Stockholm 1973, pp. 258.

Il presente studio de *La Sonata degli Spettri* di Strindberg, si divide nettamente in due parti: la prima tratta del dramma come opera letteraria, della sua genesi, dei fatti autobiografici che vi si rispecchiano, di altre influenze letterarie, e analizza il testo da altri punti di vista; la seconda, invece, esamina esclusivamente la messinscena di I. Bergman, il suo copione nonché la regia, la decorazione scenica e la coreografia. Infine, dopo il raffronto tra testo e copione, il volume si conclude con un'inchiesta tra gli spettatori e un resoconto della critica all'indomani della prima rappresentazione.

Nel capitoletto, in cui l'autore con cura elenca tutte le reminiscenze autobiografiche presenti ne *La Sonata degli Spettri*, benché smentite da Strindberg stesso — le cure domestiche tanto paventate dalla Ragazza nel III atto, come insormontabile ostacolo al matrimonio con lo Studente, sarebbero le cure domestiche di Strindberg rimasto senza moglie e senza domestici (pp. 18-19).

Quanto all'influenza di altre opere letterarie sul dramma, Törnqvist ne fa un nutrito elenco, dandone alquanto generiche giustificazioni: dalla novella *Das öde Haus* di Hoffman a *Le diable boiteux* di Lesage, dall'*Amleto* di Shakespeare al *Faust* di Goethe, dall'opera di Wagner, *Die Walküre*, al romanzo di C. Brontë, *Jane Eyre*, e, per finire, Dickens, Balzac, Swedenborg e Schopenhauer (pp. 22-24). Come si vede la solita mania della critica nordica di

spiegare l'opera letteraria o drammatica con i loro molteplici antecedenti.

Leggiamo poi a p. 33 che Strindberg fu un innovatore per aver escogitato col dialogo iniziale tra lo Studente e il vecchio Hummel una nuova tecnica espositiva degli antefatti; quando, se non altri, Ibsen già s'era servito di simile espediente in *Colonne della società* e nell'*Anitra selvatica*.

Törnqvist distingue quindi tre piani drammatici (p. 34): « sul primo *tra* individui — avremmo dunque un dramma a intreccio; sul secondo un dramma *negli* individui — secondo la moderna psicologia; sul terzo « un dramma epico sugli uomini, cioè un dramma metafisico, proprio come *Il dramma del sogno* » (P. Szondi, *Det moderna dramats teori 1880-1950*; trad. K. Derkert, Stockholm 1972, p. 42).

Ma, secondo Törnqvist, *La Sonata degli Spettri*, « senza grandi difficoltà si può interpretare come una fiaba grottesco-realistica, una specie di parabola sulla condizione umana »¹. Nella quale si ritrova l'eroe, la principessa chiusa nel castello, il mago che aiuta l'eroe a liberarla; ma, invece del lieto fine, la delusione dell'eroe stesso: « Dove esiste l'onore e la fede? Nelle favole e negli spettacoli per bambini »².

Dopo aver passato in rassegna ciascuno dei personaggi per spiegarne il significato più o meno allegorico, e analizzato l'età di ciascuno (« ...l'età dell'individuo ha un contenuto psicologico. Giovani e vecchi si fronteggiano come specchi: così sei stato una volta; così una volta diventai »)³, li studia nei vari raggruppamenti sulla scena; poiché per Törnqvist, Strindberg avrebbe voluto contrapporre « in tutti e tre gli atti ottimismo purezza idealismo della giovinezza a disillusione colpevolezza materialismo della vecchiaia » (p. 59-60).

In sostanziale opposizione alle interpretazioni sociali del dramma da parte di vari studiosi, fra i quali S. Delblanc, Törnqvist è più propenso a vedervi una problematica religiosa: « Si può naturalmente — egli dice — interpretare *La Sonata degli Spettri* come un attacco alla società borghese nel suo insieme... Ma al centro non si trova la problematica politico-sociale, bensì quella religiosa. Al crollo della casa non subentra una Utopia terrena, bensì L'isola dei morti. E gli individui non sono tanto rappresentanti

¹ P. 39: « Spöksonaten låter sig också utan större svårighet läsas som en grotesk sannsaga, ett slags parabel över människolivets villkor ».

² P. 39: « Var finns heder och tro - I sagorna och på barnföreställningarna! ».

³ Pp. 57-58: « människans ålder ges ett slags psykologiskt innehåll. De unga och de gamla ställs upp som speglar mot varann: så har du varit en gång, så ska du en gång bli ».

di diverse classi sociali quanto di una umanità sotto diversi aspetti peccatrice e sofferente»⁴.

Nei seguenti capitoletti che trattano vari temi: dal vampirismo al simbolismo floreale, dal motivo della malattia a quello mitologico della Valchiria, troviamo, non senza stupore, tematiche equazioni come p. es.: «La Ragazza soffre di cancro dell'utero, un'interpretazione suggerita dal fatto che la Cuoca — il suo io inferiore — porta una bottiglia di olio di soya 'con sopra dei ghirigori che formano uno scorpione'; quindi la serie associativa, scorpione — gambero — cancro viene da sè...»⁵; oppure fantasiose affermazioni come: «Il dramma musicale di Wagner, *Die Walküre*... è strettamente imparentato con *La Sonata degli Spettri*»⁶; o anche: «Il vecchio Hummel ha indubie somiglianze con un vecchio Aso. Ha la barba bianca. È molto vecchio. Afferma di conoscere 'tutti gli uomini, i loro padri, e i loro avi'... Non veniamo a sapere nemmeno il suo vero nome - cfr. Wotan che sulla terra figura sotto falso nome. È 'molto ricco'. Vuole dominare... Tutto il giorno gira sul suo carro come il dio Thor»⁷; o infine «la Ragazza ...corrisponde a Brunilde, la valchiria... Perciò è significativo che all'inizio del dramma è 'fuori a cavallo', che la prima volta compare vestita da 'amazzone', e che in seguito accompagna la recitazione d'un carme antico islandese dello Studente, con l'arpa, lo strumento dei bardi»⁸. Törnqvist vorrebbe addirittura poi scoprire analogie tra «lo scudo della valchiria

⁴ P. 66: «Det låter sig naturligtvis sägas att *Spöksonaten* utgör ett angrepp på det borgerliga samhället som helhet... Men det är inte den poliskt-sociala problematiken som ställs i centrum utan den religiösa. Husraset ger plats, inte för någor jordiskt Utopia utan för Dödens ö. Och människorna är inte så mycket representanter för olika samhällsklasser som för en i olika avseenden felande och lidande mänsklighet».

⁵ P. 81: «Fröken lider av livmoderskräfta, en tolkning som får stöd av att Kokerskan — hennes lägre jag — bär en sojafaska 'med skorpionbokstäver på'; associationsräckan skorpion-kräfta-cancer ger sig själv».

⁶ P. 82: «Wagners musikdrama *Die Walküre*... är nära besläktad med *Spöksonaten*».

⁷ P. 84: «Gubben Hummel har otvetydiga likheter med en gammal asagud. Han bär ett vitt skägg. Han är mycket gammal. Han påstår sig känna «alla människor, deras fäder och förfäder»... Inte ens hans riktiga namn får vi veta — jfr. Wotan som på jorden figurerar under falskt namn. Han är «mycket rik». Hela dagen drar han omkring i sin char likt guden Thor».

⁸ P. 84: «Fröken svarar... mot Brünnhilde, valkyrian... Det är därför meningsfullt att Fröken är «ute till häst» när dramat börjar, att hon när hon först visar sig bär «amasondräkt» och att hon senare ackompanjerar Studentens recitation av en fornländsk dikt på harpa, bardinstrumentet».

con cui Wotan copre Brunilde e il paravento della morte che la Ragazza morente chiede...»⁹.

Comincia a questo punto la seconda parte del libro, che, come s'è detto, tratta la messinscena del dramma a opera di I. Bergman. Vi troviamo, oltre il copione, riportato per intero, un diario delle prove degli attori. Fra l'altro Törnqvist sottolinea qui il metodo per dir così maieutico di Bergman, che gradatamente vuole portare gli attori alla retta interpretazione del dramma. Seguono osservazioni sulla regia, sulla decorazione scenica, peraltro assai scarna ma comprendente due schermi su cui vengono proiettati «i mutamenti d'animo dei personaggi... — e che riproducono — qualcosa del carattere fluido del sogno»¹⁰; sulle luci, sui suoni, sul trucco e sulla coreografia nel suo insieme.

Prima di concludere con un capitolo, a titolo di curiosità, dedicato ad una inchiesta tra gli spettatori della prima e col giudizio dei critici teatrali, per lo più entusiastici, Törnqvist tocca molto di sfuggita la spinosa questione se il regista di teatro ha il diritto di variare, trasformare, manipolare il testo di un dramma. Già nella prefazione, Törnqvist, in via preliminare, cita le parole di Bergman: «Fedeltà assoluta alla parola... è la peste del teatro... Il testo non è un registro ma un materiale, una via spesso misteriosa per giungere alla coscienza del poeta»¹¹. Come si vede quindi in tutto e per tutto adesione alla rivoluzionaria tesi di Gordon Craig.

Pur con qualche esitazione anche Törnqvist vi aderisce concludendo: «Non c'è alcun motivo per lamentare che Bergman non abbia pedissequamente seguito il testo del dramma... La situazione del drammaturgo non è identica a quella del regista e la concezione della vita dell'uno non è identica a quella dell'altro. Che il testo scenico sotto diversi aspetti si allontani dal testo letterario dipende soprattutto da questi due fattori. Piuttosto che schierarsi da una parte o dall'altra, bisogna individuare cosa li accomuna e cosa invece li distingue...»¹².

⁹ P. 85: «Kanske har man också rätt att se en överensstämmelse mellan valkyrieskölden med vilken Wotan täcker Brünnhilde och dödsskärmen som Fröken ber om».

¹⁰ P. 190: «förändringar i gestaltnas själstillstånd... fångar något av drömmens flytande karaktär».

¹¹ P. 11: «Absolut ordtrohet... är ett otyg på teatern. Texten är ingen notering utan ett material, en ofta hemlighetsfull väg in mot diktarens medvetande».

¹² P. 228: «Det finns ingen anledning att beklaga att Bergman inte slaviskt följt dramaten... En dramatikers situation är inte identisk med en regissörs och den ena människans livsåskådning är inte identisk med den andras. Att speltextern i oliga avssenden avviker från lästextern hänger framför allt samman med dessa bägge omständigheter. Bättre än att ta parti för den ena eller den andra är att göra klart för sig vad de har gemensamt och vad som skiljer dem åt».

Quel che a mio giudizio andava qui discusso ed affermato, pur lasciando ampio spazio alla libertà interpretativa del regista, è la sostanziale aderenza — quando c'è — allo spirito poetico del testo.

Beiträge zur nordischen Philologie. Strindberg und die deutschsprachigen Länder (Internationale Beiträge zum Tübingen Strindberg-Symposium 1977, herausgegeben von Wilhelm Friese), Helbing und Lichtenhahn Verlag, Basel und Stuttgart 1979, pp. 396.

Il presente volume che raccoglie gli Atti del Simposio strindberghiano di Tübingen del 1977, edito da Wilhelm Friese, contiene diciotto contributi di studiosi strindberghiani sul tema: Strindberg e i paesi di lingua tedesca.

Dopo una assai vaga prefazione dello svedese G. Brandell sullo stato attuale degli studi strindberghiani e su molto discutibili ipotesi di lavoro, segue di O. Oberholzer una storia delle variazioni dell'immagine di Strindberg, come dice il titolo (« Wandlungen des Strindbergbildes »), dall'Ottocento a oggi. Quindi lo studio di H. H. Borland (« Strindberg und Nietzsche »), che mette in evidenza, nonostante l'ammirazione che lo svedese provò per il tedesco, il notevole divario fra i due artisti. Leggiamo a p. 58 che « the castigation of the herd mentality and the extolling of the qualities of nobility to counteract it, this is I think what chiefly interested Strindberg in Jenseits von Gut und Böse... »; e a proposito del racconto *Tschandala*: « ...Strindberg did not succeed in embodying much of Nietzsche in this literary exploitation of his searing personal experiences at Skovlyst. Rather did he show how artistically unfortunate a violent grasping after Nietzschean notions could be » (p. 61); e del tardo romanzo *I havsbandet*: « Strindberg like Nietzsche is capable of poetic flights, but he is also fascinated by scientific investigation... I havsbandet is a monument to Nietzsche but also a farewell to Nietzsche... Strindberg as he speeds his defiant alter ego Borg to his death, shows his readiness for other gods » (p. 64).

Paragonando i due scrittori, Borland conclude che: « Nietzsche's shepherd [in *Also sprach Zarathustra*] ...summoning strenght out of weakness and taking drastic action to save himself, contrasts markedly with Strindberg's Stranger in *Till Damaskus*, whose solidarity with and compassion for suffering humanity goes hand in hand with an intense and at times irritating self-pity » (p. 69).

Dopo il breve contributo dello svedese S. Ahlström su « Strindbergs deutsche Freunde » seguono lo studio di E. Törnqvist « 'Faust'

and 'The Ghost Sonata' » e quello di C. Rosenqvist « Strindberg's Thirty year's war ». Il primo vuol mettere in rilievo il valore di presunto modello che il *Faust* goethiano avrebbe avuto per la strindberghiana *Sonata degli spettri*, dove, a detta di Törnqvist: « Hummel's interest in the Student corresponds ... to Faust's rejuvenation » (p. 74), o anche: « the Cook, whose poisonous soya bottle recalls the poisonous afrodisiac drink the Witch prepares for Faust and which makes him see a Helen in every woman... » (p. 82); per finire con l'affermazione che il celebre verso nell'epilogo del *Faust*: « Alles Vergängliches/Ist nur ein Gleichnis » è « precisely the idea Strindberg chose to dramatize in his chamber play » (p. 84). Tutto ciò, come si vede, segue l'indirizzo odierno orientato a vedere dovunque simboli e ambiguità.

Il secondo ci vuole dimostrare che Strindberg riflette nel dramma storico *Gustav Adolf* la sua personale « guerra dei trent'anni » condotta contro la seconda moglie, Frida Uhl, per il battesimo, protestante e non cattolico come voleva quest'ultima, della figlia Kerstin. Interpretazione biografica dunque su un noto episodio, non nuovo nelle biografie e nella corrispondenza di Strindberg.

Due contributi di M. Gravier (« L'image de l'Allemagne et de l'Autriche dans le récits autobiographiques ») e di M. Müssener (« Deutschland und Österreich in Strindbergs Werken und Briefen »), trattano, come si vede dai titoli, del riflesso lasciato nell'opera di Strindberg dall'esperienza che lo scrittore svedese ebbe di questi due paesi; mentre i due studi di F. Paul (« Deutsche Strindberg-Ausgaben. Ein Ärgernis? ») e di D. Brennecke (« *Fröken Julie* auf deutsch. Fünf Übersetzer suchen August Strindberg »), pasano in rassegna le versioni tedesche degli scritti strindberghiani, citandone svariati divertenti errori.

F. Paul esordisce decretando che « ...für das unablässige Manipulieren an Strindbergs Texten, verbrämt oft als Verbessern, Verdeutlichen, Abändern in Kleinigkeiten, gibt es keine Entschuldigung » (p. 140), e sostiene due tesi fondamentali: 1) « Der Text ...muss vollständig übertragen werden. Änderungen, Zusätze, Weglassungen, Bearbeitungen sind unzulässig... »; 2) « Der Text muss bibliografisch verifizierbar sein... Es ist mir unverständlich, warum *Pelikanen* unter dem Titel *Der Sceiterhaufen* und *Svarta Handsken* als *Fröhliche Weihnacht* erscheinen musste » (p. 142). Divide poi in tre fasi le traduzioni degli scritti strindberghiani, di cui loda le prime di singole opere, tra il 1855 e il 1900 perché sempre fatte sui manoscritti originali e quindi filologicamente di grande utilità, mentre critica aspramente quella completa di E. Schering tra il 1902 e il 1930, perché costellata di arbitrarie manipolazioni e alterazioni (p. 149); e a sostegno della sua tesi cita il giudizio di J. Landqvist, editore svedese delle opere complete di Strindberg: « ...nonostante i numerosi errori, la prima edizione tedesca [p. es.

quella di M. Prager] deve considerarsi migliore e in minor grado 'amputatrice' e deformatrice di Strindberg, di quella di Schering... E. Schering non ha una scintilla di ambizione e di ingegno»¹. Tra i «granchi» di E. Schering F. Paul cita qui (p. 156) «bakugn» tradotto con «der hintere Ofen», dove il traduttore prende «bak» per un avverbio di luogo anziché per un elemento del verbo «baka» cioè «cuocere».

D. Brennecke invece, dopo aver biasimato, tanto il traduttore Ernst Brausewetter, che castigatamente espungeva da *Fröken Julie* tutte le allusioni al sesso e le bestemmie (p. 170) quanto E. Schering, che addirittura coniava una nuova fraseologia tedesca ricalcando quella svedese, come p. es. l'incomprensibile «ein Mann für seinen Hut» (p. 173), si sofferma con grande ammirazione sulla traduzione di *Fröken Julie* fatta nel 1961 da Peter Weiss: «endlich nur der erste, der — nach 74 Jahren — Strindbergs 'Urtext' unzensuriert, unverstümmelt, unverstaubt, so vollständig wie möglich wiederzugeben versucht» (p. 182); e a Peter Weiss attribuisce la «Aktualisierung eines aktuellen Stücks, in dem die Sprache des Originals — unverfälscht übersetzt — das unterschiedliche soziale Niveau der sie gebrauchenden Gestalten betont» (p. 183). Da ultimo si ferma a esaminare la traduzione sin troppo moderna di H. E. Gerlach del 1966, di cui scrive: «Was Gerlachs Übersetzung fehlt, ist die historische Dimension, ohne die ihre Sprache nicht zu den Personen passt und man sich zum Beispiel fragt, warum denn Jean und Julie nicht nach Como fliegen wollen» (p. 190).

Seguono quattro contributi intorno alla fortuna dei drammi strindbergiani sui palcoscenici tedeschi e austriaci, di H. Haider-Pregler («Strindbergs frühe Rezeption auf dem Wiener Theater»), W. Pasche («Strindberg auf den deutschen Bühnen 1900 - bis 1912»), K. Kvam («Max Reinhardt und Strindberg. Die Bedeutung der Inszenierungen der 'Kammerspiele' und des 'Traumspiels' für den deutschen Expressionismus»), H.-P. Bayerdörfer («Strindberg rezensiert. Zur Bedeutung literarischer Klischeebildung für die Bühnenrezeption»).

Da questi quattro contributi appare evidente l'unanime plauso al grande regista Max Reinhardt che seppe, fin dal 1902, in una Germania, che dei drammi di Strindberg apprezzava e capiva solo quelli naturalisti, portare al successo drammi minori come perfino *Brott och brott* e *Den starkare* e drammi storici come *Drottning Kristina* - per ben undici repliche nell'ottobre del 1910. In una Germania dove la popolarità di H. Ibsen era un ostacolo al successo

¹ P. 146: «Trots den första tyska editionens mångtaliga fel måste den anses något bättre och i mindre grad «stympa» och vanställa Strindbergs arbete än Scherings egen... E. Schering har icke en gnista av konstnärlig ambition och begåvning».

di Strindberg e A. Kerr così si pronunciava in un discorso di ringraziamento a Otto Brahm del 22-12-1912: «Ibsen ist ein Dichter von Menschenschicksalen. Strindberg nur ein Dichter von Monomanien. Ibsen ist eine Macht im Sittlichen Strindberg nur eine Macht in Hassen. Ibsen ist ein Schöpfer von Menschen, Strindberg nur eine von Einzelzügen. Ibsen gibt das Fleisch und das Skelett, Strindberg gibt meistens nur ein Skelett: und ein Ausnahmeskelett» (p. 265), - Reinhardt per primo riuscì con nuovi mezzi scenici, che mettevano in rilievo «l'angoscioso, lo spettrale, il composito» universo soggettivo di Strindberg, a parlare al pubblico colto e alla generazione del dopoguerra, riscuotendo il massimo successo con drammi come *Il pellicano* e *La Sonata degli spettri*.

La sonata degli spettri ebbe finalmente un enorme successo ma solo nel 1916 (p. 274), mentre «*Il Sogno*» nel 1921, fu per la prima volta interpretato secondo il più intimo intento strindbergiano: «Reinhardt macht aus dem Drama ein symphonisches, vielstimmiges Klagelied, das von Strindberg nur hier und da in seinen Regieanweisungen angedeutet ist» (p. 276) - debitamente utilizzate nel contributo di K. Kvam.

Fra gli ultimi il contributo di R. Volz, «Strindbergbilder in der Zeit des deutschen Expressionismus», è una condanna del grande critico tedesco B. Diebold che con il suo giudizio negativo, a detta di Volz, contribuì a impedire il successo di Strindberg in Germania (p. 297). Tra gli altri Volz cita p. es. questo passo da *Anarchie im Drama*²: «Seine Selbstbiographie wird zur Kosmographie - seine unglückliche Liebe und seine leeres Portmonnaie zum Leid der ganzen Menschheit». Del pari Volz condanna Otto Kraus che non solo dichiarò Strindberg «Dichter der kapitalistischen Grossbourgeoisie» (p. 301), ma «richtet seine Kritik auch gegen die sittlichen, geistigen und künstlerischen Schwächen des Menschen August Strindberg» (p. 301). Citando poi il giudizio di L. Marcuse, pieno di apprezzamento per il drammaturgo svedese: «Strindberg ist nicht irgendein Leben. Wir sind Strindberg»³; Volz commenta: «Er ist jedoch eine der gewaltigen Verkörperungen der tragischen Seele, er ist eine den modernen Menschen von 1920 repräsentierende Seele» (p. 303).

Concludono la raccolta due interessanti studi di Oskar Bandle e Victor Claes, rispettivamente, «Ideologie und Wirklichkeit. Das Bild der Schweiz in Strindbergs Werken und Briefen», e «Die Strindberg-Rezeption im niederländischen Sprachraum».

² Berlin 1921, p. 167.

³ *Strindberg. Das Leben der tragischen Seele*, Berlin-Leipzig 1922, p. 138.

S. DELBLANC, *Stormhatten. Tre Strindbergsstudier*, Alba, Stockholm 1979, pp. 108.

Lo scrittore e critico letterario svedese, Sven Delblanc, ci offre nel presente volumetto, tre brevi analisi, annotate, di tipici motivi strindberghiani nei seguenti scritti: *Ai confini del mare aperto*¹, *Drammi intimi*², *Il dramma del Sogno*³.

Nella prefazione troviamo varie precisazioni. Anzitutto che l'analisi qui eseguita può interessare solo i conoscitori delle succitate opere (p. 7); che il romanzo *Ai confini del mare aperto* « deve interpretarsi come un'allegoria dell'artista e del suo ruolo » (p. 8); che il saggio sui *Drammi intimi* dal titolo « Il nutrimento dell'amore », « deve essere preso come un tentativo di dimostrare la mentalità atavistica di Strindberg » (p. 8); che, non offrendo il metodo biografico e sociologico più nulla di nuovo, vanno cercati in queste opere solo simboli e strutture (p. 8); quanto al *Dramma del Sogno* « è da vedervi una grossa inconseguenza del pensiero di Strindberg, poiché qui egli avalla un incomprensibile pessimismo metafisico, tale da non lasciar posto al pathos sociale »⁴.

Nel primo saggio intitolato « Il demiurgo », Delblanc interpreta il romanzo esclusivamente in chiave simbolica volendovi vedere l'artista creatore nella solitudine della creazione poetica (p. 11), al confine tra terra e mare « tra comunanza umana e solitudine assoluta »⁵, simile a « boa sonora ... che lancia nel vuoto il suo lamento »⁶. Si accenna appena di sfuggita a Nietzsche e al suo superomismo - a proposito della cui influenza, insieme a quella d'altri scrittori e filosofi, si legge più avanti un'acuta osservazione troppo poco meditata dalla critica: « Strindberg non subisce l'influenza delle idee, ma sceglie idee, sistemi di pensiero e pensatori che confermano le sue opinioni o le rinsaldano col prestigio del proprio nome »⁷. L'autore stesso però non esprime una sua opinione sul protagonista del romanzo, una figura di superuomo faustiano che fra altro ripete il prodigioso tentativo di creare un « homunculus » in provetta (p. 26).

¹ *I havsbandet*.

² *Kammarspel*.

³ *Drömspelet*.

måste den anses något bättre och i mindre grad « stympa » och
⁴ P. 9: « pekar... på en svårbegriplig inkonsekvens i Strindbergs tänkande. Han omfattade en obegriplig metafysisk pessimism, som egentligen inte gav utrymme åt den sociala patos... ».

⁵ P. 11: « mellan mänsklig gemenskap... och total ensamhet ».

⁶ P. 12: « ljudbojen... stöna fram sin smärta och höras ».

⁷ P. 52: « Strindberg påverkas inte av idéer, han utväljer idéer, system och tänkare, som bekräftar hans egen uppfattning eller förser dem med den teoretiska överbyggnadens prestige ».

Così ha fine il primo saggio di Delblanc con la scena ditirambica dell'artista-demiurgo che fa vela verso l'infinito: « Verso la definitiva solitudine fa rotta il viaggio, verso la solitudine che per l'artista è fonte di fecondità, genesi di vita ma anche fonte di annientamento ostile alla vita »⁸.

Il secondo saggio ha per titolo « Il nutrimento dell'amore. Un motivo nei *Drammi intimi* di Strindberg — sfondo e significato », e tratta cioè un aspetto ricorrente negli scritti più o meno autobiografici di Strindberg. Contestando a Strindberg, sulla base di un preciso computo delle « 3484 » calorie che egli effettivamente ingerì giornalmente (p. 34), la non veridicità del capitolo « Rädd och hungrig » (« Impaurito e affamato ») nell'*Autobiografia*, Delblanc stabilisce subito che non di fame « fisica » bensì « affettiva » deve trattarsi. E a sostegno di questa tesi, ci fornisce un gran numero di esempi con lunghe discutibili disquisizioni. Ora sostiene che « Strindberg attribuisce l'insoddisfatto bisogno di amore materno automaticamente alla fame fisica »⁹; ora, a proposito di *Danza macabra*, « è costretto a chiedersi se la penuria in dispensa non sia invece il surrogato di uno stato affettivo; se la mancanza di pane non indichi invece l'assoluta mancanza di amore regnante in casa »¹⁰; ora afferma che « la prova del male e della disgregazione della società è dimostrata dal fatto che i ricchi corrompono il nutrimento dei poveri mentre i poveri, cioè la servitù in cucina, si vendicano adulterando il cibo dei padroni »¹¹. Così nella *Sonata degli Spettri*, la vampirica cuoca non sarebbe che « una reietta della società, quasi una proiezione delle colpe sociali che gravano sulla coscienza della società borghese »¹². Dunque, come il solito, anche qui interpretazione strettamente e consequenzialmente simbolica!

Delblanc conclude infine perspicacemente osservando, senza peraltro egli stesso darci un giudizio conclusivo in proposito, che i due critici svedesi G. Ollén e M. Lamm, pur lamentando la futi-

⁸ P. 27: « Ut mot den slutliga ensamheten går färden, ut mot den ensamhet som för konstnären är fruktsamhetens brunn, livets ursprung, men även undergångens källa och livets fiende ».

⁹ P. 34: « Det otillfredställda behovet av moderskärlek associerar han automatiskt till fysisk hunger ».

¹⁰ P. 56: « Vi tvingas fråga oss om inte skafferinöden står för ett känslans tillstånd, om inte bristen på bröd utsäger något om den totala kärlekslöshet som råder i hemmet ».

¹¹ P. 48: « Att samhället är sjukt och sönderslitet av klasskamp visar sig konkret däri, att de besuttna förvanskar födan för underklassen, medan underklassen, representerad av tjänarna i köket, hämnas genom att förstöra födan för husbondfolket ».

¹² P. 58: « Möjligen uppfattas hon av diktaren som socialt utanförstående, som en projektion av den sociala skuld som tynger *Spöksonatens* borgerliga samhälle ».

lità e monotonia delle continue disquisizioni culinarie di Strindberg « si pronunziano però entrambi in forma elogiativa sul grande valore drammatico del lavoro strindberghiano »¹³.

Il terzo e ultimo saggio su *Il Sogno* vuole presentarci Strindberg come inconsapevole « modernista » [cioè espressionista, surrealista, etc.]. « A. Strindberg — sostiene Delblanc — il grande rinnovatore del teatro occidentale, non era in realtà un 'modernista'... Fu la conversione a far nascere in lui, a quanto pare spontaneamente, una nuova forma drammatica. Che questa forma ai contemporanei potesse parere nuova e rivoluzionaria, ebbe solo vaga consapevolezza... Egli fu un 'modernista' inconsapevole »¹⁴. Il che, tutto sommato, è solo una ripetizione di quanto già detto da M. Lamm e da altri.

L'esclamazione proverbiale di Strindberg nel Sogno, « povera umanità! » è per Delblanc punto di partenza per scoprire una continua tensione tra l'aspirazione umana e la fatalità del dolore, esemplificata in un susseguirsi di scene che vanno dall'inferno matrimoniale dell'Avvocato e della figlia di Indra (« in un luogo ripugnante, mezza stanza da letto e mezza cucina, intessuto di sesso e di digestione »¹⁵) al senso ricorrente di soffocazione che pervade la vita terrena dei personaggi; sempre prigionieri in luoghi, dove la solita diabolica cuoca « impedisce, incollando porte e finestre, ogni evasione verso il divino »¹⁶; fino alla vana attesa dell'Ufficiale, che malinconicamente si rassegna al vagheggiamento e all'irrealtà dei sogni.

Fra le più giuste osservazioni di Delblanc mi sembra la recisa negazione d'ogni ironia in Strindberg. L'ironia è strettamente connessa alla lucidità intellettuale là dove in Strindberg predomina invece la passionalità smisurata e il sarcasmo. Quando nella grotta di Fingal il Poeta in cerca della morte si tira indietro di fronte alla possibilità di ottenerla immediatamente per annegamento¹⁷, commenta Delblanc: « Questa battuta è spesso citata con ammirazione, ché dovrebbe dimostrare la capacità di Strindberg di esprimere ironicamente la cieca volontà di vivere. Ma questo genere di

¹³ P. 60: « uttalar sig... varmt uppskattande om styckets stora dramatiska förtjänster ».

¹⁴ P. 63: « A. Strindberg, den västerländska teaterns store förnyare, var egentligen ingen modernist... Omvändelsen alstrade till synes spontant en ny, dramatisk form. Att denna form för samtiden kunde te sig revolutionerande ny, « modernistisk », var han knappast medveten om... Han var en omedveten modernist ».

¹⁵ P. 86: « vämjelig lokalitet, på en gång äktenskapelig sängkammare och kök, förknippad med sexualitet och matsmältning ».

¹⁶ P. 74: « klistrar och klistrar för att spärra vägen till det gudomliga ».

¹⁷ P. 96: « men inte nu... och inte i vatten » — « non ora... non in acqua! ».

ironia non s'adattava granché a Strindberg e il Poeta non vuol dire altro che quel che dice »¹⁸. Analogamente la celebre scena dell'apertura della porta misteriosa (che cela il mistero della vita) in presenza di tutte le Facoltà accademiche, poteva per Delblanc « essere molto più incisiva e concisa »¹⁹.

Da notare infine il richiamo di Delblanc, già fatto da altri, agli ultimi drammi di Shakespeare e non certo a vantaggio del drammaturgo svedese.

O. LAGERKRANTZ, *August Strindberg*, Wahlström och Widstrand, Stockholm 1979, pp. 467.

L'anziano critico e poeta svedese O. Lagerkrantz, che già in passato si è occupato degli scritti satirici e politici strindberghiani degli anni '80, ha redatto in un volume editorialmente molto bello un'ampia e ben articolata biografia dello scrittore svedese; seconda in ordine di tempo e per completezza d'informazione a quella del 1921 di Erik Hedén; e di piacevolissima lettura per vivacità di stile e curiosità di particolari.

Si tratta di uno studio dell'uomo Strindberg e della genesi delle sue opere, non certo di uno studio critico di queste ultime, alcune neppure citate. Disponendo ora dell'*Epistolario* di Strindberg pubblicato da T. Eklund¹ e del *Diario occulto*², Lagerkrantz ha potuto mediante una minuziosa analisi degli uomini e delle donne, che in vario modo ebbero a che fare con Strindberg, creare un ben congegnato quadro biografico ricco di fotografie (anche fatte da Lagerkrantz) e di ritratti, disegni, illustrazioni e perfino di immagini prese con l'autoscatto da Strindberg. Il volume è diviso in diciotto capitoli, i cui titoli talvolta deludono le aspettative del lettore, come p. es. quello sul « linguaggio » di Strindberg, che si risolve nel constatare che lo scrittore « odiava le ripetizioni come la peste, ben consapevole che indeboliscono qualsiasi testo »³; il che è veramente, per quanto ci si aspetta, poco o nulla; per non dire della ripresa strindberghiana — riferita da Lager-

¹⁸ P. P. 96: « Repliken är ofta citerad som beundransvärd: den skulle visa diktarens förmåga att ironiskt uttrycka den blinda livsviljan. Men sådana ironier låg nog inte så väl för Strindberg, och Diktaren menar helt enkelt vad han säger ».

¹⁹ P. 98: « men den kanske hade kunnat göras mer drabbande och koncis ».

¹ *A. Strindbergs brevväxling*, 15 voll. [a cura di T. Eklund], Stockholm 1948-76.

² *Ockulta dagboken*, Stockholm 1977.

³ P. 444: « Han skyr upprepningar som pesten, medveten om hur varje text försvagas av dem... ».

krantz senza commento — dell'antica teoria della torre di Babele, che voleva scoprire l'origine di tutte le lingue nell'ebraico (pp. 445-446).

Mentre il volume contiene un indice dei nomi, manca poi completamente di note esplicative, di riferimenti a scrittori e testi e di bibliografia specifica. Seguendo un indirizzo corrente nella storiografia letteraria nordica Lagerkrantz vorrebbe non riconoscere il carattere autobiografico di varie opere di Strindberg⁴; il che mi sembra difficile per chi conosca l'*Epistolario*. Io non trovo motivo di scandalo nel fatto che scritti come *Inferno* e *Diario occulto*, tradizionalmente presi per autobiografici, sono da Lagerkrantz tenuti puro parto di fantasia (p. 365); è chiaro che l'opera poetica trasfigura la realtà. Trovo però del tutto fuori luogo i paragoni di Lagerkrantz fra Strindberg autore di *Inferno* e Dante autore della *Divina Commedia* (p. 337 sgg.). Di Strindberg la biografia di Lagerkrantz tende sempre più a mettere in rilievo la figura di acclamato tribuno del popolo e difensore della causa degli oppressi anziché quella, cara a Strindberg stesso, di perpetua vittima della vita e capro espiatorio delle colpe altrui (pp. 150-160, 452-454 e passim). Malgrado ciò Lagerkrantz cita innumerevoli lettere indirizzate da Strindberg ai vari amici e confidenti susseguiti nel tempo, e li chiama «matri epistolari»⁵, per dimostrare che Strindberg dopo tutto, aldilà delle ribellioni e passioni truculente, non cessò di provare un infantile bisogno di comprensione e di consolazione.

Le tre mogli di Strindberg ci vengono descritte tutte e tre come donne intraprendenti e volitive. Fra le tipiche stravaganze (la psicanalisi userebbe ben altre definizioni) strindberghiane veniamo a sapere delle misurazioni e disquisizioni sul proprio membro virile che il nostro scrittore fece per lettera a Siri von Essen (pp. 205-207) e a Frida Uhl (pp. 287-288). Forte dell'autorità di un a me ignoto psicanalista, Theodore Lidz, Lagerkrantz afferma: «Di fronte a deviazioni erotiche della natura Strindberg reagisce per tutta la vita con un orrore che confina coll'isterismo. Forse teme una omosessualità latente in sè stesso come affermano Lidz e altri studiosi d'ispirazione psicanalitica»⁶; e non esita a fantasticare (poiché i coniugi Wrangel abitano nella casa già abitata dai genitori di Strindberg) affermando: «Ciò si adatta

⁴ P. 19: «En stor del av hans författarskap uppfattas som självbiografisk - ofta med orätt».

⁵ «brevmor».

⁶ P. 261: «Inför erotiska avvikelser från naturen reagerar Strindberg livet igenom med en fasa som gränsar till hysteri. Kanske är det en latent homosexualitet hos sig själv han fruktar som Lidz och andra psykoanalytiskt orienterade forskare hävdar».

sin troppo bene allo schema edipico che S. Freud non aveva ancora formulato — Strindberg entra nella casa paterna per uccidere suo padre nella figura di Wrangel e sposare sua madre o la matrigna travestita da soave baronessa»⁷; «Come il re greco [Strindberg] deve pagare con la morte o con la castrazione perché aveva servito sessualmente una regina degli dei»⁸ [!].

Delle opere di Strindberg Lagerkrantz fa cenno solo di passaggio non dandone che qualche generico giudizio p. es. «*Eriko XIV...* è uno dei suoi drammi più forti»⁹; «*La difesa di un pazzo* è un grande romanzo d'amore»¹⁰. Non esita poi ad avvicinare Strindberg autore del romanzo rusticano *Gli isolani di Hemsö*¹¹ a Dante, all'autore dell'Odissea, a Joyce¹² (p. 211). Si resta inoltre perplessi di fronte all'attribuzione a Strindberg di intuito psicologico, politico e sociale, pur non tacendo Lagerkrantz della sua negazione di ogni progresso tecnico (p. 136); ancor più perplessi di fronte a giudizi come i seguenti: «*Il piccolo catechismo per le classi inferiori* non è meno sottile delle analisi di H. Marcuse sui sistemi di governo usati dai governanti verso i governanti»¹³; oppure: «Pochi poeti sono stati come Strindberg così intimamente permeati dall'antichità, ma a questa mèta non lo portarono le rovine e le opere d'arte, bensì la mitologia classica in lui vivente»¹⁴.

Un altro punto sul quale non si può concordare con Lagerkrantz è la sua affermazione che Strindberg «sa cospargere di autoironia il proprio egoismo quando assume forme troppo grot-

⁷ P. 64: «Det passar nästan alltför bra in i det Oidipusschema, som S. Freud ännu inte hade uppställt — Strindberg stiger in i sitt föräldrarhem för att döda sin far i Wrangels gestalt och äkta sin mor alternativt sin styvmor utklädd till den ljuva friherinnan».

⁸ P. 194: «Som den grekiske kungen måste han betala med sin död eller med kastration, ty han hade betjänat en gudomlig drottning sexuellt».

⁹ P. 351: «*Eriko XIV...* en av hans styvaste pjäser».

¹⁰ P. 221: «*En dæres försvarstal* är en stor kärleksroman».

¹¹ *Hemsöborna*.

¹² A proposito del quale Lagerkrantz, seguendo altri critici svedesi, ne vede l'anticipazione della tecnica narrativa nel romanzo strindberghiano *Taklagsöl - La festa per il compimento della casa* (p. 394).

¹³ P. 136: «*Lilla katekes för underklassen...* är inte mindre subtilt än Herbert Marcuses analyser av de styrmedel de härskande begagnar för dem som behärskas».

¹⁴ P. 171: «Få diktare har varit så nära förbundna med den antika världen som Strindberg men hans väg dit gick inte genom ruiner och konstföremål utan genom att den klassiska mytologin var levande inom honom». Strindberg che voleva abolire il latino in favore dell'islandese, e che sulle massime opere d'arte dell'antichità rovesciò una inimmaginabile cascata di insensatezze!

tesche»¹⁵. Credo che si possano contare sulle dita gli scritti di Strindberg in cui timida fa capolina l'ironia¹⁶; la quale presuppone, com'è noto, un intelletto dominatore della passione. Di Strindberg si deve semmai mettere in rilievo il più spietato sarcasmo.

Concludendo va fatta menzione del rilievo dato da Lagerkrantz all'attività di pittore di Strindberg e certo, con innegabile sopravvalutazione, « ai risultati scientifici sostanziali »¹⁷ cui Strindberg sarebbe giunto anche nello studio dell'alchimia e della filosofia della natura.

L'uomo Strindberg ci appare in questa biografia in tutta la contraddittorietà delle sue titaniche quanto volubili passioni, ma anche nella sua febbrile furia creatrice, oltreché nel suo costante odio-amore per la donna. Lagerkrantz cita infatti un passo rivelatore del più autentico Strindberg antifemminista e schopenhaueriano: « vorrei raccomandare ai legislatori di riflettere seriamente sulle conseguenze di dare i diritti civili a semiscimmie, esseri inferiori, infanti ammalati, ammalati e pazzi tredici volte all'anno durante le mestruazioni, completamente folli durante la gravidanza, irresponsabili per tutto il resto della vita, criminali inconsapevoli, delinquenti, animali malvagi per istinto inconscio »¹⁸. Ma simili dichiarazioni e in generale le sue meschinità e macabre ossessioni non escludono l'imponenza del suo genio creativo di vigoroso narratore, accorato poeta, infiammato riformatore sociale e moderno drammaturgo. Quanto Georg Brandes scrisse di Strindberg e che Lagerkrantz cita (p. 439) con implicito consenso, è una definizione che andrebbe meditata da tutti gli infatuati di questo scrittore: « Egli non è certo un maestro della difficile arte del vivere, perché non esiste un solo Strindberg, ma molti in reciproca lotta ».

¹⁵ P. 306: « Han vet att, där självskänslan tar sig alltför groteska uttryck, krydda med självironin ».

¹⁶ Come rilevava O. Levertin « manca a Strindberg... il sorriso della autoironia che è il vero simbolo dell'uomo colto » — « Strindberg saknar självironins leende som är den verkliga kulturmanniskans sinnebild » (in Lagerkrantz a p. 438).

¹⁷ P. 294: « Han skulle komma till mycket substantiella resultat ».

¹⁸ P. 201 - senza indicare la pagina Lagerkrantz cita da *La difesa di un pazzo*: « Jag vill anbefalla lagstiftarna att noga besinna konsekvenserna av att ge medborgerliga rättigheter åt halvapor, lägre stående varelser, sjuka barn, sjuka och galna tretton gånger om året vid tiden för menstruationen, fullkomligt vansinniga under grossessen, och oansvariga under resten av livet, omedvetna brottslingar, kriminella, av instinkt elaka djur utan att veta om det ».

H. G. CARLSON, *Strindberg och myterna*, Författarförlaget, Stockholm 1979, pp. 286 (prefazione di O. Lagerkrantz - trad. dall'inglese di S. E. Täckmark).

Lo svedese-americano Harry G. Carlson scrivente in inglese, ha avuto l'onore di veder tradotto in svedese questo suo lavoro che ci lascia profondamente perplessi. Lo stato caotico attuale di certa critica letteraria che prodigiosamente mischia strumenti eterogenei, ci offre qui un risultato che parla da sé. Non farò se non incidentalmente qualche commento, lasciando che le numerose asserzioni dell'autore parlino da sole.

Nella prefazione, questi auspica che la propria analisi del « linguaggio mitico-figurativo nelle opere di Strindberg, possa essere utile non solo ai lettori bensì anche agli attori, ai registi, ai decoratori che si occupano del drammaturgo svedese » (p. 45). Non si cura però minimamente di iniziare i lettori all'interpretazione del linguaggio esoterico e spesso enigmatico da lui costantemente usato.

Sempre nella prefazione leggiamo che « ci devono essere altri modelli, oltre quelli tolti alla biografia di Strindberg, per interpretare la sua arte; e questi non possono essere che di carattere mitico » (p. 19). Dopodiché, forte delle idee di C. G. Jung, E. Neumann, N. Frye, B. Bettelheim, J. Campbell, M. Eliade, etc. (p. 39) — Freud è escluso perché « l'interpretazione strettamente freudiana tende a ridurre il significato unicamente alla dimensione biologica » (p. 41) — Carlson ci assale col seguente fuoco di fila: nel dramma *Mäster Olof* « Le tre donne... cioè la prostituta, la madre, la moglie sono tre simbolici aspetti dell'Eterno femminile: la sirena o la tentatrice, la madre, la vergine o l'amata » (p. 51); « L'eroe [cioè Olao], deve liberare qualcosa in sé stesso accettando ciò che Jung chiama 'anima', la donna dentro di lui. Perciò spesso deve combattere come contro un drago: la Grande Madre » (p. 54); « Cristina e la madre, archetipi diametralmente opposti... Il significato psichico [di questa liberazione] Strindberg lo trovò in una miriade di modelli... il liberatore e la vergine nella torre, Adamo e Lucifero, il diluvio e il peccato originale, Cristo e i farisei, e — forse più ancora — la Grande Madre » (p. 64); in *Padre* « il nome Omfale, che significa ombelico, ... accosta Laura direttamente alla Grande e Terribile Madre... l'aspetto più importante negli sforzi dell'eroe è il volersi strappare dal cordone ombelicale psichico che lo lega alla Levatrice » (p. 67); il tentativo del Capitano di sfondare la porta dietro cui l'ha rinchiuso Laura « mira a resistere alla Grande Madre che lo vuole avviluppare nella propria profonda tomba uterina » (p. 71); la balia, « che cosciente solo della maternità segue perciò senza esitazioni il proprio destino, anche se ciò inconsciamente significa che ella divora i suoi figli »

(p. 70); secondo Charles R. Lyons la sorte del Capitano ha un significato psicosessuale, «una realtà di menomazione, di castrazione, di impotenza»; e Carlson aggiunge di suo: «un esempio inconfondibile di castrazione simbolica è l'ordine di Laura di togliere tutte le cartucce dai fucili e dalle borse del Capitano» (p. 73); la balia subdolamente infila al Capitano la camicia di forza come «la madre di Pentheo, Agave, dilania il figlio» (p. 80); in *Contesina Giulia* a proposito dell'albero di cui si parla nel sogno, Carlson afferma: «da un punto di vista sessuale la natura fallica dell'albero è chiarissima» (p. 83). E ancora prosegue: «il monologo finale di Giulia... che fa pensare ai ragnarøk [il mitologico crepuscolo degli dei] è l'ultima vampata e culminazione orgiastica, sicché ella vede Jean trasformarsi in sembianza di Morte» (p. 103); in *Creditori*, Gustavo è lo spirito persecutore, la «fylgia» [sic] di Adolfo, e come tale - secondo Freud «orrendo presagio di morte» (p. 117).

Passiamo ora a *Verso Damasco* dove «la rosa della Signora... è una immagine del mandala, del Tutto e dell'Uno e un classico attributo della Grande Madre» (p. 140); «ed è opportuno che qui l'epilogo si svolga in cucina, dove si prepara il cibo... luogo di trasformazione e perciò connesso al calderone di Medea e al crogiolo dell'alchimia» (p. 149). Nel *Sogno* invece, «la grotta di Fingal, ci presenta, come nell'unione di Enea e Didone, passioni soprannaturali; e perciò come tale unione era destinata a fallire, così fallisce anche il matrimonio di Agnes e dell'Avvocato» (p. 224); «analogamente la scena tra Agnes e il Poeta nella medesima grotta ha un valore ritualistico non ancora studiato... un valore mitico-archetipale nel rapporto fra Agnes e il Poeta: cioè l'androgino» (p. 240) [??]... perché come afferma G. Bachelard: «L'androgineità non si nasconde in una sorta di enigmatica bestialità alle origini della vita bensì consiste in una dialettica al massimo livello» (p. 241).

Da ultimo, a proposito di *Sonata degli spettri*, leggiamo che «il fatto che Hummel si impicca fa pensare all'autoimpiccagione di Odino» (p. 271); «la voce di Hummel gracchiante come il verso di un pappagallo allude a una castrazione» (p. 272); «il nome dello Studente, Arkenholtz, lo connette alle due coppie primordiali, il biblico Noè e sua moglie, e Ask e Embla, nella mitologia nordica, tratti a vita dal legno» (p. 273); e si potrebbe continuare con altre citazioni; ma credo che quelle qui elencate bastino a dare un'idea della confusione mentale e ideale purtroppo dominante in tanta critica contemporanea.

ISELIN MARIA GABRIELI

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- J. Svenbro, *Da Simon Skragge a Gunnar Ekelöf* . . . p. 7
Note per una storia dell'esametro svedese

LETTURE

- I. M. Gabrieli, *Pelle Molin poeta del Norrland* . . . » 23
 V. Monaco, *Gunnar D. Hansson: Temi della morte e del tempo* . . . » 53
 G. Palmieri, *Il dramma Creditori di A. Strindberg. Dal naturalismo all'occultismo* . . . » 81

ESPERIMENTI

- S. Floridi, *Esistenzialismo e realismo in Suiker di Hugo Claus* . . . » 95
 E. Gini & L. Vermeirsch, *Aspetti dell'ordine dei costituenti in italiano olandese e tedesco* . . . » 127
 G. Micera, *Propaganda e strumenti retorici in Stig Dagerman giornalista* . . . » 143

RECENSIONI

- Litteraturløstninger 1979*. Bibliotekscentralens Forlag, Ballerup 1980. 323 sider. (Aa. Jørgensen) . . . » 169
A proposito di una edizione italiana di Hedda Gabler (M. Kjølner Ritzu) . . . » 175
 AA.VV., *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft (1581-1981)*. Wolters-Noordhoff, Groningen 1981, pp. 228. (J. H. Meter) » 181
 G. Eidevall, *Berättaren V. Moberg*, Stockholm 1976, pp. 256 (I. M. Gabrieli) . . . » 186
 Irene Engelstad & Janneken Øverland, *Frøhet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid*. Pax Forlag, Oslo 1981. 266 sider. (Aa. Jørgensen) » 188

- Thorkild Hansen, *Processen mod Hamsun*, I-III, København, Gyldendal, 1978, (M. Giordano Lokrantz) p. 192
- Giacomo Leopardi, « År ljuvt att få förlisa ». *Dikter, dialoger, tankar*. Introduzione di Ingemar Wizelius, traduzione di testi a cura di Ingvar Björkeson e di Jan Hammarskjöld. Prefazione di Umberto Bosco. Pubblicazione dell'Istituto italiano di cultura. Stoccolma 1981, (I. M. Gabrieli) . . . » 195
- K. Lindqvist, *Individ grupp gemenskap. Studier i de unga tiotalisternas litteratur*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet, 11, Uppsala 1980, pp. 196. [Note, Sommario in inglese, Bibliografia, Abbreviazioni, Indice degli autori]. (I. M. Gabrieli) » 198
- Harry Martinson, Eyvind Johnson, *Premi Nobel 1974*, Utet Club degli Editori, Milano 1978, pp. 850. (I. M. Gabrieli) » 201
- M. von Platen, *Den unge Vilhelm Moberg*, Lund 1978, pagg. 343 (I. M. Gabrieli) » 205
- L. Simons, *Van Duinkerke tot Königsberg. Geschiedenis van de Aldietsche Beweging*, Nijmegen, Brugge, 1980, pp. 221. (J. H. Meter) » 207
- I. M. Gabrieli, *Rassegna di studi su Ibsen*:
- J. Hurt, *Catiline's Dream. An Essay on Ibsen's Plays*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London 1972, pp. 206 » 210
- F. Paul, *Henrik Ibsen*, Darmstadt 1977, pp. 400 » 211
- R. Gray, *Ibsen. A dissenting view. A study of the last twelve plays*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1977, pp. 231 » 213
- H. Noreng, *En ny Ibsen? Ni Ibsen-artiklar*, Gyldendal norsk Forlag, Oslo 1979, pp. 134 » 216
- E. Durbach, *Ibsen and the theatre. Essays in celebration of the 150th Anniversary of Henrik Ibsen's Birth*, The Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke 1980, pp. 144 » 217
- I. M. Gabrieli, *Rassegna di studi su Strindberg*:
- U-B. Lagerroth, G. Lindström, *Perspektiv på Fröken Julie*, Rabén och Sjögren, Stockholm 1972, pp. 214 » 220

- E. Törnqvist, *Bergman och Strindberg. Spöksonaten - drama och iscensättning. Dramaten 1973*. Bokförlaget Prisma, Stockholm 1973, pp. 258 p. 222
- Beiträge zur nordischen Philologie. Strindberg und die deutschsprachigen Länder* (Internationale Beiträge zum Tübingen Strindberg-Symposium 1977, herausgegeben von Wilhelm Friese), Helbing und Lichtenhahn Verlag, Basel und Stuttgart 1979, pp. 396 » 226
- S. Delblanc, *Stormhatten. Tre Strindbergsstudier*, Alba, Stockholm 1979, pp. 108 » 230
- O. Lagerkrantz, *August Strindberg*, Wahlström och Widstrand, Stockholm 1979, pp. 467 » 233
- H. G. Carlson, *Strindberg och myterna*, Författarförlaget, Stockholm 1979, pp. 286 (prefazione di O. Lagerkrantz, trad. dall'inglese di S. E. Täckmark) » 237